This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 969,827

The
German-American
Goethe Library

University of Michigan.

~~3. 9. 4. 1.~~

838
G6
F20
D85w

# Würdigung

28965

# des goetheschen Faust,

## seiner neuesten Kritiker und Erklärer.

Von

Heinrich Düntzer.

Leipzig.
Dyk'sche Buchhandlung.
1861.

Jedem redlichen Bemühen

Sei Beharrlichkeit verliehen.

Dem unvergänglichen Andenken

des großen deutschen Kosmologen

# Alexander von Humboldt.

Gar manche Mißurtheile würde man sich und der Welt ersparen, bliebe man der nothwendigen Erfordernisse begründeter Würdigung sich immer bewußt. Wie viele haben über Goethe's „Faust" keck abgesprochen, ohne erst den ernstlichen Versuch zu machen, zum vollen Verständnisse des wunderbaren Gedichtes zu gelangen, dessen zweiten Theil als eine schwache Greisenarbeit über Bord zu werfen freilich so bequem als vornehm ist. Ein Werk, das einen Dichter wie Goethe so lange zu den verschiedensten Zeiten bis in die letzten Monate seines Lebens angelegentlichst beschäftigt, das er der Mit- und Nachwelt als Vermächtniß hinterlassen, konnte doch unmöglich ein wirrer Fiebertraum sein, und forderte es schon die Verehrung, welche wir dem einzig begabten Dichter schulden, das Ergebniß so angestrengter Geistesarbeit sorglichster Betrachtung zu unterziehen, um das, was der Dichter gewollt und wirklich geleistet, sich zu klarem Bewußtsein zu bringen. Freilich erfordert das Verständniß dieser räthselhaften Dichtung nicht allein die vertrauteste Bekanntschaft mit dem ganzen Goethe nach den verschiedensten Beziehungen, sondern auch das liebevollste, keine Mühe der Forschung scheuende Versenken in diese seltsam verschlungenen Gebilde, die unmöglich eines einheitlichen Zusammenschlusses und eines geistigen Gehaltes ermangeln. Nach manchen mehr oder weniger gelungenen, das Dunkel hie und da lichtenden Vorarbeiten habe ich eine vollständige Erläuterung des ganzen Faustdramas gegeben, die nach dem Urtheile Kundiger nicht allein den zum Verständniß nöthigen Stoff vollständig beibringt, sondern auch die Räthsel größtentheils mit entschiedener Sicherheit löst. Glücklicherweise steht es mit den Allegorien des zweiten Theiles nicht so schlimm, wie Vischer uns glauben machen will (Aesthetik IV, 1470): „Wir sollen rathen und werden nie wissen, ob wir richtig gerathen haben"; vielmehr trägt die gelungene Auflösung auch meist die Probe ihrer Richtigkeit in sich, da nach ihr alles auf überraschende Weise zusammenstimmt und das dichterische Gebilde aus einem Keime sich vor uns zu reicher Bedeutsamkeit entfaltet. Freilich ist die Zahl der Ungläubigen, auch abgesehen von denjenigen, die gar nichts von einer Deutung wissen wollen, sich vielmehr in dem Gedanken, das Ganze sei nur ein wirres Chaos, recht behaglich fühlen, noch

immer beträchtlich genug, aber ihr Unglaube fließt nicht aus der Sache selbst, gründet sich vielmehr theils darauf, daß manche sich selbst wenigstens einiges voreilig gedeutet haben und von ihrer einmal gefaßten und lieb gewonnenen Ueberzeugung um keinen Preis sich abbringen lassen wollen, theils auf der Unfähigkeit oder Abneigung, eine gegebene Deutung als ein durch die vollkommene Uebereinstimmung aller Theile sich stützendes Ganzes aufzufassen, theils auf Mangel an Vertrautheit mit dem Dichter selbst, da sich manches dem Eingeweihten, welcher die Weise des Dichters kennt, als unzweifelhaft ergibt, was der Fernstehende für willkürliche und bedenkliche Deutung hält. Jetzt erst, wo das Verständniß des Werkes im ganzen und großen und fast in allen Einzelnheiten gewonnen ist, wird auch eine gerechte Würdigung vom Standpunkte der Kunst aus sich geben lassen. Freilich mußte die Erläuterung schon auf einzelne Gebrechen hinweisen, die sie auf ihrem Wege zu entdecken glaubte, wobei oft noch die Möglichkeit offen gelassen wurde, daß von einem andern Standpunkte aus das geäußerte Bedenken sich lösen möchte, aber die Beurtheilung des Ganzen als eines dramatischen Kunstwerkes lag jenseits ihres Gebietes.

Wir gedenken hier gleich der neuesten einschlägigen Schrift eines Schülers von Vischer, Karl Köstlin, „Goethe's Faust, seine Kritiker und Ausleger" (Tübingen 1860). Köstlin gesteht zu, daß eine hinter der jetzigen Stufe deutscher Wissenschaft und Gelehrsamkeit nicht zurückstehende Kritik und Erklärung des „Faust" erreicht sei. Nach Weißes theilweisem Vorgange habe Vischer [1]) das Werk der kritischen Zergliederung entschieden durchgeführt, indem er klaffende Widersprüche zwischen ältern und spätern Bestandtheilen aufdecke [2]) und eine Reihe stark motivirter philosophischer und ästhetischer Bedenken gegen die letztern erhebe, welche dem Umfange nach weit die Hauptmasse des großen Ganzen bildeten. Meiner Erläuterung gesteht er das Verdienst zu, den für die Auslegung nothwendigen gelehrten Stoff beigeschafft und hierdurch auch die schwer verständlichen Abschnitte, namentlich des zweiten Theiles, zugänglich gemacht zu haben. Aber wie Vischers Kritik mit zu scharfem Muthe ihre Waffen nicht nur gegen schwächere, sondern auch gegen bloß schwach scheinende Seiten des Gedichtes einlege, die spätern Umgestaltungen und Erweiterungen vorurtheilsvoll fast nur für Rückschritte und Verschlimmerungen halte, dem Gesammtwerke aber damit philosophisches Unrecht anthue, daß sie die Lösung allgemeiner meta-

---

1) „Kritische Bemerkungen über den ersten Theil von Goethe's Faust, namentlich den Prolog im Himmel" (Zürich 1857), abgedruckt aus der „Monatsschrift des wissenschaftlichen Vereins in Zürich".

2) In dieser Beziehung glaube ich in meiner Erläuterung viel eingehender und genauer als Vischer die wirkliche Lage der Sache dargestellt zu haben, ohne mich aber in so bedauerlicher als neuerlich beliebter Weise gerade auf diese Kenntniß hin zu ganz ungegründeten Bedenken und Ausstellungen hinreißen zu lassen. Als erbitterter Gegner des zweiten Theils ist Vischer längst bekannt.

phyſiſcher Probleme von ihm fordere, ſo ſoll meine Erklärung doch um das Allgemeine ſich gar zu wenig kümmern und ſich in kritiſcher Beziehung übermäßig unparteiiſch verhalten, offenbare Mängel zu entſchuldigen ſuchen, viel zu viel bewundern und in Folge dieſer geiſtigen Unfreiheit, zu der ſie ſich ſelbſt verurtheile, da und dort auch mit dem Erklären ſelbſt im Finſtern und Ungewiſſen gehn. Wie wenig der Vorwurf gegründet ſei, daß meine Erklärung mit dem Dichter „durch Dick und Dünn gehe, auch wo er irre und ſtrauchle", daß ſie viel zu viel bewundere, wird jedem einleuchten, der ſich vergegenwärtigt, an wie manchen Stellen ich Ungehöriges und Verfehltes, beſonders Widerſprüche nachweiſe, welche die Einheit des Gedichtes ſtören; von leerer Bewunderung habe ich mich hier, wie ſonſt bei Erklärung Goethes, fern zu halten gewußt, und was man von einer ſolchen übermäßigen Bewunderung ſich einredet, gehört in das in unſerm wiſſenſchaftlichen Deutſchland nur zu reiche Gebiet der Fabel. Daß es bei mir an „großartigen An- und Ueberſichten" fehle, iſt ein vieldeutiger Vorwurf, deſſen Haltloſigkeit ſchon demjenigen klar werden muß, welcher des Abſchnitts „Idee und Ausführung von Goethe's Fauſt" ſich erinnert. Den Faden in dieſem Labyrinth glaubte ich gefunden zu haben, und indem ich an dieſen und die vertrauteſte Kenntniß des Dichters mich hielt, hellten ſich mir alle Theile des großartigen Gebäudes auf, an welchem nur einzelnes nicht nach dem urſprünglichen Plane ausgeführt ſich zeigte. Wenn bei der Maſſe des zu bewältigenden Stoffes hier und da ein Mangel überſehen worden ſein ſollte, ſo wird dies dem erſtrebten Verſtändniß des Ganzen wenig Eintrag thun können; iſt dies im großen und ganzen erreicht, ſo muß dieſer Ertrag — es iſt mir unbegreiflich, wie Köſtlin dies leugnen kann — auch „dem Dichtwerke ſelbſt genügend zu Gute gekommen ſein". Köſtlin will ſich auf einen „freiern, unbefangenern Standpunkt" ſtellen, um das Dichtwerk in einem „einfachen und ungetrübten Licht zu ſehn". Daß er es zum Theil in einem andern geſehen, iſt gewiß; ob er aber wirklich tief genug ſich in daſſelbe verſenkt, ob er meiner Erklärung nicht oft das entſchiedenſte Unrecht gethan, weil er ihre innere Begründung verkannte und ſich von einem augenblicklichen Einfalle fortreißen ließ, ob er wirklich in irgend einem Punkte das Verſtändniß gefördert, nicht vielmehr bloß neue Verwirrung angerichtet, das wird ſich im folgenden ergeben. Eine eingehende Würdigung von künſtleriſchem Standpunkte lag außerhalb des Zweckes meiner Erklärung; zu einer ſolchen ſcheint mir eben heute die Zeit gekommen, wobei dasjenige, was ſeit dem Erſcheinen der zweiten Auflage meiner Erläuterung über den „Fauſt" von verſchiedenen Seiten her aufgeſtellt worden iſt, Berückſichtigung finden wird. Ich ſelbſt habe während dieſer Zeit in meinen „Erläuterungen zu Goethe's Werken" auch den „Fauſt" behandelt, worin ich einem von Köſtlin geäußerten Wunſche wenigſtens zum Theil entgegengekommen zu ſein glaube. Jene kleinere Erläuterung kann aber dem über alles einzelne Aufſchluß und Begründung ſuchenden Leſer das größere Werk nicht entbehrlich

machen, an welches die folgenden Bogen als Ergänzung und Fortführung sich anschließen.

Die Tragödie — denn diesen Namen nehmen wir für das ernste Drama nach dem Vorgange der Alten in Anspruch — soll einen bedeutenden, seinen Charakter in bewegter Handlung entfaltenden Menschen uns vergegenwärtigen. Die Bedeutsamkeit der Menschen beschränkt sich aber keineswegs auf solche Charaktere, deren Willenskraft in die äußere Welt gewaltig eingreift, sie mächtig umgestaltet oder in gespanntem Kampfe mit ihr ringt, vielmehr treten neben ihnen die nach innen gerichteten, durch erschütternde Seelenkämpfe durchgehenden und großartig sich entwickelnden Naturen mit gleicher Berechtigung hervor, und so werden sich von selbst zwei Arten der Tragödie ergeben, insofern die dargestellte Handlung eine äußere oder eine innere ist. So wenig aber bei der äußern Handlung ein inneres Ringen fehlen darf, so wenig wird auch die innere, soll sie zur lebendigen dramatischen Gestaltung gelangen, der äußern, eines Zusammenstoßens mit den äußern Verhältnissen, ganz entrathen können; das richtige Verhältniß beider zueinander, das nach der Art der in dramatische Bewegung gesetzten Charaktere ein sehr verschiedenes sein wird, ist die Grundbedingung dramatischer Darstellung. Die innerlichen Kämpfe dürfen demnach nicht, wie Vischer sich ausdrückt, zum ganzen Inhalt der Tragödie werden; aber wo finden sich denn auch die Dramen, welchen man mit vollem Rechte diesen Vorwurf machen könnte? Gewöhnlich gilt Goethe's „Tasso" als Beispiel der mangelnden Handlung; aber kämpft der unglückliche Dichter nicht mit aller Gewalt gegen die in Antonio ihm so schroff entgegentretende äußere Welt und bewährt hier, freilich in arger Verblendung, seine Thatkraft? sind nicht die Leidenschaften der Liebe und des Hasses die durchgehenden Triebfedern der aus dem Wirken und Gegenwirken in gespanntem Fortschritt sich entwickelnden Handlung? bricht nicht Tasso, indem er Antonio zum Zweikampf nöthigt, den Burgfrieden und läßt sich von der Glut schrankenloser Leidenschaft zu einer Umarmung der Prinzessin hinreißen, die ihn auf ewig von seinem Glücke scheidet? Vischer bemerkt, Werke, worin innerliche Kämpfe den ganzen Inhalt bildeten, seien theoretisch (IV, 1426), und er führt als Beispiel gerade den „Faust" an, der freilich seinen unendlichen Werth behalte, aber eine schwebende Form sei, der zu wenig Handlung und festen Körper habe, um ein eigentliches Drama genannt zu werden. Warum aber die Darstellung innerlicher Kämpfe theoretisch sein müsse, ist gar nicht abzusehen, da ja die Willenskraft sich auf ganz andere Dinge als auf die Wissenschaft erstreckt und selbst die Darstellung eines Galilei, dieses Martyrers der Theorie, nichts weniger als theoretisch zu sein braucht. Faust, der den Giftbecher an den Mund setzt, weil er sich der irdischen Schranken entledigen will, der die Welt verzweiflungsvoll zerschlägt und sich zu dem kecken Entschluß erhebt, den Bund mit dem Teufel zu schließen, der, um der nichts weniger als theoretischen Liebesscenen nicht zu gedenken, im Kampfe

der Liebe und Leidenschaft ringt und der letztern verzweiflungsvoll anheimfällt (Szene in Wald und Höhle), der den Teufel zwingt, ihm zu Gretchens Rettung zu verhelfen, der Millionen ein freies Leben auf neuem Boden zu gewinnen erfolgreich sich bemüht, ein Unternehmen, das eben so wenig theoretisch wie man unsere Eisenbahnunternehmungen dafür ausgeben wird — wie könnte da von Theorie die Rede sein? Und von Handlung und buntem Treiben, an greiflich Körperlichem möchte im „Faust" eher Ueberfluß als Mangel sich herausstellen. Auch durchschlagende tragische Erschütterung wird man dem Gedichte, besonders der Tragödie mit Gretchen, nicht absprechen wollen.

Dagegen genügt das Stück freilich nicht den Anforderungen, welche wir an die Kunstform der strengen Tragödie machen. Letztere verlangt nämlich in der entschiedensten Ausprägung ihrer Form die straffe Einheit einer Handlung, die bis zu einer abschließenden Katastrophe hindrängt. Ein solcher Gipfelpunkt der Handlung findet sich im „Faust" nicht, vielmehr beginnt er nach der erschütternden Katastrophe am Schlusse des ersten Theiles ein ganz neues Leben, und läßt sich alles, was ihm später begegnet, in Bezug auf tragische Erschütterung nicht im entferntesten damit vergleichen. Wie hätte dies Goethe entgehn können! Aber ebenso wenig verkannte er, daß es viele Mittelarten bis zu dieser strengsten Concentrirung der dramatischen Form gebe, entsprechend dem Charakter der darzustellenden Handlung, die, wenn sie andersdichterischen Gehalt habe, ihre eigene Form mit sich bringe. Die Handlung des „Faust" ist eine mehrtheilige, in welcher sich verschiedene Gipfelpunkte unterscheiden lassen, die aber insofern zu einer Einheit sich zusammenschließen, als sie in innerlicher nicht weniger wie in äußerer Verbindung stehen, den Fortgang in der Lebensentwickelung desselben Charakters bilden und in der dramatischen Exposition das Fortschreiten von dem einen Kreise zum andern gegeben ist; der Abschluß des *einen* Kreises bildet nur einen Abschnitt, aber keinen Endpunkt, da wir den Helden auch jenseits desselben noch begleiten müssen, bis sich zuletzt die Endentscheidung und Erfüllung ergibt.

Goethe faßte seinen Helden in geradem Gegensatz zur Volksfabel, welche den Faust, der sich aus Hochmuth und Genußsucht dem Teufel verschrieben hat, allen Christen „zum greulichen Exempel" von diesem holen und dem höllischen Feuer überantworten ließ. Er wollte sich diese Sage eben so wenig wie die vom Prometheus gefallen lassen, den Zeus auf dem Kaukasus angeschmiedet haben sollte, eben so wenig wie er in die Verdammung der christlichen Ketzer einstimmen konnte; er mußte die Fabel sich umschaffen. Sein Faust konnte bloß durch nie zu befriedigenden Wissensdurst und Drang nach Erfüllung aller Forderungen seines ungestümen Herzens fallen, daß er Gott entsagte und an jedem Glück der Welt freventlich verzweifelte. Ein durch schrankenlose Ueberhebung seiner glühenden Strebekraft zur Verzweiflung getriebener Geist durfte nicht in gemeiner Sinnlichkeit und wollüstigem Genusse sich behagen, sondern aus eigenem Triebe sich wieder zu einer edlen regen

Thätigkeit und einem menſchenwürdigen Daſein emporraffen. Die Art, wie dieſes geſchieht, die Kreiſe, die er durchläuft, ſollten aber keineswegs typiſch ſein, ſo daß das Ganze den Weg darſtellte, wie überhaupt der von Gott abgefallene Menſch ſich wieder zu ihm zurückfinde, ſondern dem beſondern Charakter des Fauſt entſprechen. Die ſo tief edle als mächtig glühe Seele des frühe in das trübe gelehrte Treiben der Zeit verſenkten Fauſt iſt plötzlich aus dieſem wirren Traume mit bitterſtem Unmuth erwacht, um ſich verzweiflungsvoll zu geſtehn, daß weder ſeine geiſtigen noch ſeine ſinnlichen Triebe, welche in gleich geſunder Stärke in ihm ſich vereinigen, ihre Befriedigung gefunden. Die gemeine ſinnliche Liebe lockt ihn zunächſt; freilich trägt der Drang nach ſinnlicher Befriedigung den Sieg über ſeine edlere Natur davon, aber gerade in der Liebe zu Gretchen wird er ſich der hohen Würde reiner Weiblichkeit, kindlicher Einfalt, Unſchuld und Herzensgüte und des unendlichen Glückes bewußt, das die Natur in ſüßem Herzensbunde dem Menſchen gewährt, und die Reue über dieſe frevelhaft dem Untergang geweihte, Gott und der Liebe innig zugewandte Seele, ſo wie über den Verluſt der an ihrem Herzen ihm blühenden Seligkeit durchwühlt ſein Innerſtes mit fürchterlichen Qualen, aber ſie läutert auch ſein Herz, welches das Gefühl ſeiner Schuld und der im Beſitz eines ſo reinen Gemüthes uns winkenden Wonne erfaßt hat, die er in ſeiner Verzweiflung am Leben nicht geahnt hatte. Wie hierbei dem Dichter bloß die Angabe des Volksbuches vorſchwebt, daß Fauſt die Dirne eines Krämers zu Wittenberg habe heiraten wollen, wovon ihn Mephoſtophiles durch Drohungen und die Zuführung der ſchönen Helena aus Griechenland abgebracht habe, ſo ward ihm das, was daſſelbe von der Helena berichtet, Veranlaſſung zur Dichtung von der Verbindung mit dieſer. Aber wie ganz anders wendet er die Sage, daß Mephoſtophiles dem Fauſt die griechiſche Königin zuführt, welche dieſer dem deutſchen Kaiſer einmal hatte erſcheinen laſſen! Fauſt kann, nachdem er die ſich ihm ganz hingebende Liebe vernichtet hat, des Segens eines reinen Herzensbundes nicht mehr theilhaft werden; ihn ergreift jetzt allgewaltig das Ideal höchſter Schönheit, die Kunſt, die dem tief und warm fühlenden, nach dem Edelſten und Höchſten ringenden Sinne Fauſt's ſo nahe liegen mußte. Und auf welche glücklichere Weiſe hätte er Fauſt's Streben nach dem Ideal geiſtiger Schönheit und das volle Erfaſſen derſelben darzuſtellen vermocht als durch die Sehnſucht nach Helenen, den glühenden Drang, ſie zu gewinnen, und die endliche Verbindung mit ihr! Aber auch hierin kann Fauſts Geiſt ſich nicht beruhigen, es treibt ihn zu einer großartigen, dem allgemeinen Beſten gewidmeten Thätigkeit — dem höchſten Gedanken, zu dem er ſich erſchwingen kann, da er die Brücke zum Jenſeits hinter ſich abgebrochen hat und zum Glauben ebenſo wenig als zur Wiſſenſchaft zurückgelangen kann. Zu dieſer auf das allgemeine Beſte gerichteten Thätigkeit bot das Fauſtbuch dem Dichter keinen Anhalt, da in dieſem Fauſt immer nur

seinen eigenen Genuß im Auge hat und sich höchstens einmal zur Unterhaltung anderer hergibt, aber auch dies nur, um seine Kunst zu zeigen.

Die drei Kreise, durch welche Goethe den Faust durchgehn läßt, sind aber nicht willkürlich gewählt, sondern sie selbst wie ihre Aufeinanderfolge in dem Charakter des Faust und in einem wirklichen Fortschritt begründet. Die sinnliche Liebe, welche ihn zunächst reizt, steht doch in einer nicht gründlich verdorbenen, gleichsam vom Laster ausgezehrten Natur noch immer in einer wenn auch losen Verbindung mit der edlern Seite des nach inniger Seelengemeinschaft strebenden Gemüthes, und so sehen wir auch Faust schon in Gretchens Schlafgemach von der ahnungsvollen Gewalt sehnsüchtiger Liebe ergriffen, es entspinnt sich in seiner Seele ein harter Kampf zwischen sinnlicher Begier und der Stimme innigster Liebe. Gretchens Untergang aber muß den wilden Stürmer läutern, die Macht der Liebe in seiner tiefsten Seele Wurzel schlagen, und kann ihm das Glück eines herzlichen Liebesbundes auch nicht mehr blühen, ist er auch auf immer aus diesem Paradiese vertrieben, so kann sich doch sein Geist jetzt zu einer höhern Liebe emporschwingen, die ihre Seligkeit im geistigen Genusse, in der Erfassung des Ideals reiner Schönheit, in der Kunst findet, wie Goethe selbst, als er auf das Glück des Besitzes der geliebtesten Seele verzichten mußte, sich zum Lande der Kunst getrieben fühlte, wo er sich als vollendeter Künstler wiederfinden sollte. In Faust's feurigem Drange, in seinem tiefen Gemüthe, in seinem schwärmerischen Zuge zur Natur, in seinem sinnlich gesunden, die Welt mit ureigener Kraft erfassenden Wesen lagen alle Eigenschaften, welche den Künstler bilden, in erwünschtester Vereinigung, aber die Verhältnisse hatten ihn in eine ganz andere Bahn geworfen, in die trübe Scholastik, mit welcher sein Geist rang, bis er endlich zur schrecklichen Einsicht völligster Unbefriedigung gerieth und an aller wahren Einsicht wie an allem wahren Glücke zu verzweifeln begann. Durch die Liebe und den Schmerz, das Liebste freventlich zu Grunde gerichtet zu haben, ist seine ganze Seele gewaltig aufgerüttelt worden, und wenn er sich jetzt dem Leben wieder zuwendet, so kann doch die Wirkung jener Aufregung nicht verloren sein, aus seiner Seele muß sich ein neues Ideal erheben; wie früher die reine Herzensgüte einer ihm ganz zugewandten weiblichen Seele ihn ergriffen hatte, so drängt es ihn jetzt zur vollkommenen geistigen Schönheit; der Wissenschaft hat er verzweiflungsvoll entsagt, aber in der Kunst geht ihm ein neues Leben auf. Doch auch diese kann ihm keine dauernde Befriedigung gewähren, weil sie immer auf einen selbstsüchtigen Genuß gerichtet ist, da der wahre Künstler doch nur zunächst in seinem Werke lebt; er muß sich zu einer großartigen aus ihm heraustretenden Thätigkeit, zu einer zweckmäßigen Verwendung der ihm verliehenen Kräfte erheben. Faust kehrt zur Wirklichkeit, zur Erde zurück, und gerade der Gedanke der Zweckmäßigkeit, der auch in der Kunst, wie in der Natur, so bedeutend erscheint, ergreift ihn zunächst; im Kampf mit der „zwecklosen Kraft" des unbändigen Meeres, findet er eine

zweckmäßige Verwendung seiner eigenen Kraft, die sich in Thaten bewähren muß. Auf der Erde will er festen Fuß fassen, sich hier ein neues, freies Land schaffen, und der höchste Gedanke, zu dem er sich endlich erschwingt, ist vielen Millionen hier eine Stätte zu gleicher thätiger Entwicklung ihrer Kräfte zu schaffen. Von seiner überirdischen Sehnsucht, von seinem Drange, schaffend durch alle Welträume zu dringen, ist er ganz geheilt, er hat sich auf Erden wieder gefunden. Freilich wäre hier noch ein ungemessener Raum zu weiterm Handeln geboten: der Dichter konnte den Faust sein Werk vollenden und ihn dann in fortgesetzter Thätigkeit auf dem eingeschlagenen Wege auftreten lassen, er konnte ihn als Gesetzgeber, als Staatsgründer, als Ausgleicher entstehender Verwicklungen darstellen, aber er bliebe dann doch immer in demselben Kreise und die Ausführung würde doch eine gar zu große Breite in Anspruch genommen haben. Auch war sein Zweck ja nur darauf gerichtet, den Faust ins Leben wieder zurückkehren und ihn einen festen Boden irdischer Thätigkeit und sittlichen Wirkens gewinnen zu lassen. Hierzu ist er jetzt gelangt, und so konnte er hier zum Abschlusse des Dramas sich wenden.

Vischer hat es Goethe zum Vorwurf gemacht, daß er seinem Helden keine politische Rolle zugetheilt habe. „Faust mußte in das politische Leben, und auf diesen Boden vermochte der Dichter nicht einzutreten; hier stockte und staute sich, wie Gervinus schlagend gesagt hat, der Fluß seines Geistes, wie der Sinn der Deutschen überhaupt in der Zeitepoche, der seine Bildung angehörte.“ Er meint, Goethe habe den Faust sich am Bauernkriege betheiligen lassen sollen; hier hätte er erst Unheil stiften, dann in sich gehn und sein Inneres erst tiefer bilden und reinigen sollen. Köstlin's Gegenbemerkung, in ein historisch so klar vorliegendes Gebiet wie das des Bauernkriegs könnten zwei so mythische Ritter wie Faust und Mephistopheles nicht eingeführt werden, scheint uns nicht begründet; der Dichter, der so vieles wagte, durfte auch dieses um so mehr, als der geschichtliche Faust ja in diese Zeit fällt. Aber wenn er hier thätig war, so mußte er auch die Bewegung zu einem glücklichen Ausgang bringen und einen der Geschichte durchaus widersprechenden Zustand der Dinge begründen, sonst durfte er sich überhaupt nicht einlassen. Vischer und Köstlin übersehen beide, daß Faust sich unmöglich auf die Lösung einer politischen Verwirrung einlassen kann; bei seiner Rückkehr zur Erde kann ihm wohl der Gedanke einer Neuschaffung kommen, eines kühnen Versuches, den Kampf mit den Elementen zu wagen, dem Meere ein neues Land abzuringen, nicht aber kann er, der eben vom Ideal reinster Schönheit angeweht worden, sich auf die Verworrenheiten einlassen, die eine lange Vergangenheit angehäuft, sich den Wogen eines Kampfes überlassen, der von tausend Zufälligkeiten abhängig ist, der im besten Falle nur durch Blut und Zerstörung zum Siege führt. Jene Forderung würde Vischer überhaupt nicht gestellt haben, wenn er nicht von der grundfalschen Ansicht ausginge, Faust müsse „die bedeutendsten Lebensgebiete durchmessen“ und in ihnen sich bewähren, da es sich doch in unserm

Drama nicht vom Menſchen überhaupt handelt, ſondern von dem beſtimmt gezeichneten Helden, dem gerade, wie es Goethe deutlich genug mehrfach ausſpricht, alle dieſe Freiheitskämpfe zuwider waren. Mag Goethe's Urtheil hierin beſchränkt geweſen ſein und man daſſelbe mit gleichem Rechte von ſeinem Fauſt behaupten, es gehört dies gerade zum Charakter des einen wie des andern; der durch den Kreis der idealen Schönheit durchgegangene Fauſt kann nicht von Umwälzungen, ſondern nur von einer allmählichen ruhigen Entwicklung das Heil erwarten; in den Kampf der Parteien ſich zu miſchen iſt ihm unmöglich, am wenigſten kann er darauf ſein Hauptſtreben richten. Dieſes aber muß ſich aus ſeiner eigenen Seele entwickeln, ihm nicht von außen aufgedrungen ſein; daß Mephiſtopheles dem Kaiſer im Kampfe beiſteht, gibt er zu, er ſelbſt kann dabei nur eine Nebenrolle ſpielen. Freilich hatte Goethe einmal den Gedanken, den Fauſt ſich auch politiſch betheiligen zu laſſen, ganz wider den Willen des Mephiſtopheles, der ihm dabei nicht folgt [1]), aber er ſcheint dieſen Einfall bald aufgegeben zu haben; wahrſcheinlich ſollte Mephiſtopheles diesmal Recht behalten und Fauſt von ſeinem gutmüthigen Verſuche, die Parteien zu verſtändigen, nach ſchlimmen Erfahrungen abſtehn, woran ſich dann eine ähnliche Hülfeleiſtung des bedrängten Kreiſes angeſchloſſen haben würde. Köſtlin meint den Grund, weßhalb Goethe jenen frühern Entwurf aufgab, wornach Fauſt durch ſeinen Rath auf die Parteien einzuwirken glaubt, darin zu finden, daß ein „ſo ſkeptiſcher, ſo kritiſcher Geiſt" wie Fauſt den fröhlichen Glauben eines Schwärmers, der ſich in ſeinen roſenfarbenen Erwartungen vom Erfolg ſeines Rathes zeige, nicht haben könne; auch müſſe ein ſo ungeduldiger Stürmer und Dränger wie er augenblickliche Erfolge ſuchen, die in der Politik nur ſelten, nur unter ganz beſondern Umſtänden zu erreichen ſeien. Aber iſt denn Fauſt der ſich der Kunſt widmete, wirklich ein ſolcher ſkeptiſcher, kritiſcher Geiſt, iſt dieſer, der mit ſolcher reinen Beſonnenheit dem Ideal der Schönheit nachgeht, noch immer der ungeduldige Stürmer und Dränger, iſt nicht bei ihm eine bedeutende Veränderung durch die beiden bisher durchlaufenen Kreiſe eingetreten?[2]) Und iſt denn der Erfolg ſeines ſpätern Unternehmens wirklich ein ſo raſcher? Eben ſo wenig begründet ſind Köſtlins weitere Bemerkungen: „Auch iſt Fauſt zu kosmopolitiſch, er iſt gewiſſermaßen entnationaliſirt durch ſeinen Bund mit Mephiſtopheles; er kann wohl für ein politiſches Ganzes etwas thun, aber nicht einem ſolchen ſich wahrhaft anſchließen in Geſellſchaft ſeines Begleiters; es geht ſchwer im Verein mit dem

1) Aus Fauſt's Geſpräch mit ihm ſind uns die Verſe erhalten:
Mit dieſer Ausſicht trenn' ich mich von dir,
Bin bald und triumphirend wieder hier.

2) Gleich auf der folgenden Seite (84) bemerkt Köſtlin ſelbſt, Fauſt ſtehe jetzt ſchon „im Stadium der größern Beſonnenheit und Milde", woher er nicht eine Art von politiſcher Thätigkeit entfalten könne, zu welcher ſich das negativ zerſtöreriſche Element ſeines hölliſchen Genoſſen ſchicke.

Bösen für die Sache des Guten wirksam sein." Wie konnte aber Köstlin übersehn, daß die Wirkung des Mephistopheles auf Faust fast völlig gebrochen ist, so daß dieser, der Vertreter der Häßlichkeit, ihm sogar die antike Helena zuführen mußte! Wie sollte Mephistopheles eine segensreiche politische Wirksamkeit gehindert haben? Und ist denn das Unternehmen, zu welchem Mephistopheles ihm später wirklich dienen muß, nicht ein wahrhaft förderliches? Auch scheint Köstlin selbst dies Bedenken vergessen zu haben bei dem Anknüpfungspunkte einer politischen Thätigkeit, die er gefunden zu haben glaubt. „Konnte nicht Faust abermals (nach der Zertheilung Deutschlands am Ende des vierten Aktes) vom Kaiser oder von dem Volke zu Hülfe gerufen werden", meint er, „oder selbst zu Hülfe ziehen gegen auswärtige Feinde, welche die Zerstückelung des Reiches sich zu Nutze machen? konnten nicht Faust und Mephistopheles gegen diese fremden Feinde kräftigere Mittel anwenden, als sie es im vierten Akte gegen Landsleute und Mitbürger thun, konnte nicht Mephistopheles — die Erfindung Berthold Schwarz's sich aneignen, die Feinde aus Deutschland hinaus kanoniren und die Macht des Reiches herstellen, so daß Faust den Ruhm eines deutschen Patrioten, eines deutschen Befreiers und Einigers erwarb? konnte nicht hierauf Faust's Verdienst nach der Welt Lauf mit Undank belohnt und damit sein abermaliges Sichzurückziehen zum „Meeresstrand" eingeleitet werden?" Wie unglücklich doch unsere Kritiker sind, wenn sie dem Dichter bessere Wege weisen wollen! Wir hätten dann nichts als eine nutzlose Häufung. Die Hauptsache bliebe ja noch immer Faust's Verlangen, dem Meere ein neues Land abzuringen, ein Verlangen, das schon seine Nichttheilnahme an den bestehenden Staaten zur Voraussetzung hat; die Betheiligung am Kriege ist jetzt nur Zweck zur Erlangung des Meerstrandes, die spätere wäre nicht allein für Faust zwecklos, sondern sie brächte ihn auch von der Vollendung eines Unternehmens ab, auf welchem seine ganze Seele ruht. Was wäre auch mit der Befreiung des Vaterlandes gewonnen, das sich selbst nicht befreien kann, das nur durch Hülfe der Teufelsmacht seine Feinde bewältigt? Als großer Feldherr konnte Faust ja auch unmöglich auftreten und ihn als Ordner des Reiches zu schildern würde eine außerordentlich schwierige, vielleicht in dem dramatischen Rahmen kaum zu lösende Aufgabe gewesen sein. Abgesehen von der glücklichen Anknüpfung und dem treffenden Gegensatz zu dem am Anfange des ersten Theiles hervortretenden Verlangen, der Erde entrückt durch alle Welten hinzuschweben, ist es so schön als groß gedacht, daß der aus der antiken Zauberwelt kommende Faust sich nicht in eine bestehende Staatsordnung mit allen ihren Verworrenheiten und ihrem drückenden Elend zurückbegibt, sondern in der Einsamkeit auf eigene Hand ein ungeheures, der Welt zum Besten gereichendes Werk schafft.

Wenn aber der Dichter eine bedeutsame politische Rolle den Faust nicht spielen lassen konnte noch wollte (einen augenblicklichen unglücklichen Einfall

abgerechnet, den er sich wohl nicht recht im Zusammenhange gedacht hatte), so ergibt sich schon hieraus, wie sehr Vischer irrte, wenn er die Behauptung aussprach, das Eintreten Faust's in das politische Leben sei der Knoten gewesen, vor welchem Goethe zurückgescheut, als er in den Jahren der reifsten männlichen Kraft (am Ende des Jahrhunderts) das Gedicht wieder aufgenommen. Wir wissen gar nicht, daß ihn damals der vierte Akt besonders beschäftigt habe; was ihm damals zunächst anlag, war die Vollendung des ersten Theiles und die Ausführung der Helena, und wenn es mit letzterer nicht recht fort wollte, so trug daran die mancherlei Zerstreuung die hauptsächlichste Schuld, die ihn zu keiner anhaltenden dichterischen Arbeit gelangen ließ. Der Umstand, daß wir ihn am Ende des Jahrhunderts mit der Ausfüllung der Lücken des ersten Theils beschäftigt finden, erklärt sich viel einfacher daraus, daß er diesen vollenden wollte, ehe er zur Dichtung des zweiten Theils schritt, als aus Vischer's künstlicher Deutung, die Arbeit, die nicht vorwärts gewußt, habe sich rückwärts gewandt. Köstlin will in der Aeußerung Goethe's an Schubart aus dem November 1820: „Es gibt noch manche herrliche reale und phantastische Irrthümer[1]) auf Erden, in welche der arme Mensch sich edler, würdiger, höher, als im ersten gemeinen Theile geschieht, verlieren dürfte. Durch diese sollte sich unser Freund auch durchwürgen. In der Einsamkeit der Jugend hätte ichs aus Ahnung geleistet, am hellen Tage der Welt säh' es wie ein Pasquill aus", den Beweis finden, daß Goethe vorgehabt, die politischen Zustände der Gegenwart oder doch der nächsten Vergangenheit ironisch satirisch durchzuziehen, da nur eine solche Behandlung politischer Zustände der letzten Zeit ihm als ein Pasquill habe ausgelegt werden können. Von politischen Zuständen ist aber in jener Stelle gar nicht die Rede, sondern von „manchen herrlichen realen und phantastischen Irrthümern auf Erden", wobei dem Dichter besonders so viele verkehrte Richtungen in der Kunst vorschwebten: aber angenommen, er hätte einzig die politischen Verhältnisse dabei im Auge gehabt, so würden diese Worte gerade das Gegentheil von dem beweisen, was Köstlin will, da sie ausdrücklich von einer Auslegung als „Pasquill" d. h. als Spott auf bestimmte wirkliche Verhältnisse sprechen, die er also in der That nicht hat treffen wollen. Man erinnert sich hierbei einer andern Aeußerung Goethe's in einem Briefe aus Rom (vom 9. Juli 1787): „Ich bin fleißig, mein Egmont rückt sehr vor. Sonderbar ists, daß sie eben jetzt in Brüssel die Szene spielen, wie ich sie vor zwölf Jahren aufschrieb; man wird vieles jetzt für Pasquill halten." So wenig er im Jahre 1775 in seinem Egmont die Vorfälle des Jahres 1788 hatte andeuten wollen und können, so wenig ist hier von einem beab-

1) Als Thema des „Faust" hatte Schubart jene Irrthümer bezeichnet, „die aus dem Bestreben eines unmittelbaren verwandtschaftlichen Verhältnisses zur Gottheit hervorgehen und aus jenem Bestreben, über die Erde hinaus zu dringen".

ſichtigten Spott auf die letzten Zeiten die Rede. Es iſt bedauerlich, daß man ſolche offenbaren, nur aus unglaublicher Uebereilung erklärlichen Mißverſtändniſſe ganz deutlich redender Stellen aufzeigen muß, die gerade kein Vertrauen zu der von demſelben Kritiker ausgehenden Deutung des verſchlungenen Fauſtwerkes erwecken können.

Daß die Kreiſe, welche die unabläſſig vorwärtstreibende Feuerkraft den Fauſt durchlaufen läßt, einen innern Fortſchritt enthalten und ſich zu einem Ganzen zuſammenſchließen, haben wir gezeigt. Nun aber könnte man meinen, das Verſenken des Fauſt in das Ideal der Schönheit und ſeine künſtleriſche Thätigkeit hätten wohl einen andern Ausdruck erhalten können als denjenigen, welcher in der aus der Sage entnommenen phantaſtiſchen Verbindung mit Helena geboten iſt. Doch in welcher Weiſe wäre eine ſolche Darſtellung der künſtleriſchen Thätigkeit des Fauſt, ſein Erfaſſen der reinſten idealen Schönheit möglich geweſen? Sollte der Dichter uns die künſtleriſchen Studien und die Schaffung eines oder mehrerer Kunſtwerke ſchildern? Das konnte unmöglich in einer dramatiſchen Handlung geſchehn; das innere Aufnehmen der Eindrücke der Kunſt und das künſtleriſche Schaffen laſſen ſich nicht in dieſer Weiſe verkörpern. Bot ſich ihm aber die allegoriſche Verbindung des Fauſt mit der Helena hier als nothwendiges Mittel der Darſtellung an, ſo war ihm zugleich die Aufgabe gegeben, dieſelbe zu reichſtem dramatiſchen Leben zu erheben, damit ſie nicht allein zu klarſter Vergegenwärtigung gelange, ſondern ſich auch als ein der Tragödie von Gretchen entſprechendes ſelbſtſtändiges Ganzes hervorthue, nicht an äußerlicher Ausführung hinter jener zurückſtehe. Wenn jene Tragödie durch die tiefe Innerlichkeit des Gefühls, durch die Gewalt der zu unſerm Herzen ſprechenden allgemein menſchlichen Empfindungen, durch die Darſtellung des erſchütternden Unterganges einer in aller Einfalt der Unſchuld aufblühenden, ſich der Liebe voll erſchließenden Seele einen gewaltigen Eindruck übt, ſo mußte der Dichter dieſen zweiten dramatiſchen Kreis durch einen reichen ideellen Gehalt und ein buntes phantaſtiſches Leben heben, er mußte ihn zu einem durch Glanz der Darſtellung auf die Einbildungskraft mächtig wirkenden dramatiſchen Märchen ausſpinnen. Das Märchenhafte war nicht allein im Stoffe an ſich geboten, ſondern es entſprach auch im allgemeinen dem Charakter der ganzen in dieſem Kreiſe ſpielenden Fauſtſage. So entfaltete er denn hier ein wunderbares phantaſtiſches Gebilde, dem es an bewegtem dramatiſchen Leben bei allem Reichthum innern Gehaltes nicht fehlt; die Handlung ſchreitet in geradem Gange fort und rundet ſich zu einem vollendeten Ganzen ab, wenn der Dichter auch vom Rechte des Märchens, das mit Ort und Zeit das freieſte Spiel treibt, den unbeſchränkteſten Gebrauch macht. Dabei weiß er aber uns zur Zeit immer daran zu erinnern, daß das Ganze nur eine Dichtung ſei, ein allegoriſches Gebilde deſſen, was in Fauſt's eigener Seele vorgeht, und ſo auf den ideellen Sinn des Ganzen hinzuweiſen, was aber nie in nüchterner, erkältender, ſondern ſtets in geiſtreich

scherzender Weise geschieht, so daß wir uns über das allegorische Spiel erhaben fühlen, ohne ihm unsern freundlichen Antheil zu entziehen. Auch dieser humoristisch in die Wirklichkeit uns versetzende Zug ist dem Märchen gemäß. Köstlin findet das Gebiet des Schönen doch zu umfangreich behandelt, da es gerade ungefähr die Hälfte des Ganzen einnehme. Aber zunächst ist es ganz irrig, das Verhältniß dieser Ausführung zum zweiten Theil ins Auge zu fassen; man muß den Umfang der drei Kreise miteinander vergleichen. Da stellt sich nun freilich noch eine stärkere Abweichung heraus, daß der erste und dritte Kreis zusammen an Umfang dem zweiten noch nicht gleichkommen (sie verhalten sich zu diesem ungefähr wie 21 zu 25), aber der Unterschied erklärt sich genügend aus dem Bemerkten, und was die Harmonie des Ganzen betrifft, so widerspricht es gerade dieser am wenigsten, daß die Mitte die ausführlichste Behandlung finde; tritt ja auch in der bildenden Kunst und nicht weniger in der Form der griechischen Trilogie das Mittelstück am bedeutendsten hervor. Freilich in Bezug auf die erschütternde Wirkung zeigt „Faust" ein Herabsteigen, allein dies liegt in der Natur des Stoffes, da unser Held kein eigentlich tragischer ist, der sich von der Leidenschaft seinem Untergange blind entgegentreiben läßt, vielmehr, ohne an seiner feurigen Strebekraft irgend Abbruch zu erleiden, zu immer höherer Besonnenheit heranreift. Auch ist ja die schöpferische Kunstthätigkeit des Faust gerade der seiner frühern wissenschaftlichen Richtung gegenüber liegende Gipfelpunkt, von dem er nur allmählich sich erheben kann, und insofern der Wendepunkt, als ihm hier die nothwendige Beschränkung, dieses Grundgesetz aller Kunst, aufgegangen ist. Fast ein volles Drittel dieses Kreises nimmt die Schilderung des Hofes ein, dieses entschiedensten Gegensatzes der Welt des schönen Scheins, der Kunst. Ein ganz äußerer Uebelstand liegt darin, daß der Dichter das Ganze nicht in drei, statt in zwei Theile gesondert hat, wahrscheinlich durch den Wunsch geleitet, ein Stück in fünf Akten zu gewinnen. Die beiden letzten Akte sollten eigentlich als dritter Theil des Stückes bezeichnet sein.

Aber Goethe hat nicht allein Faust's Verbindung mit Helena, sondern die ganze Anlage des Stückes in märchenhafter Weise gestaltet, wozu ihn der Charakter der Sage, die in phantastischem Gebiete spielt, berechtigt.[1]) Der äußere Faden der Handlung liegt in dem Vertrage des Teufels mit Faust; Faust hat sich diesem für das Jenseits verschrieben und dem Mephistopheles noch eine Bedingung zu dessen Gunsten bewilligt, wonach er Faust noch vor dem ihm bestimmten Ende zu holen berechtigt sein sollte. Mochte diese Bedingung nun in Erfüllung gehn oder nicht (Mephistopheles wähnt bei Faust's Tode,

---

1) Das Wesen des Märchenhaften liegt nämlich darin, daß wir uns über die Schranken der gewöhnlichen beengenden Wirklichkeit emporgehoben, in Verhältnisse versetzt fühlen, wo überraschende, wunderbare Einwirkungen an die Stelle der nachmenschlicher Möglichkeit fortschreitenden Entwicklung treten.

es sei wirklich geschehen), jedenfalls mußte nach dem Vertrage Faust's Seele ihm zufallen. Der Dichter aber spottet nicht bloß bei dem Abschlusse des Bundes über die seltsame Vorstellung eines solchen Vertrags, und er stellt auch sonst seinen Unglauben an das tolle Teufels- und Hexentreiben humoristisch heraus, sondern er läßt am Ende des Stückes den Teufel sammt seinem Vertrage zu Schanden werden, indem er im Gegensatze zu ihm das in der ganzen Welt verbreitete Weben der göttlichen Liebe darstellt, von welcher auch ein Strahl in die menschliche Seele gefallen sei, der sie nach oben ziehe. So vernichtet er also selbst in großartigem Humor die ganze Vorstellung, auf welcher die Voraussetzung der Handlung beruht, und am Schlusse geht nicht bloß Faust ungehindert ins Jenseits hinüber, sondern die ganze Teufelswirthschaft muß sich als leerer Aberglaube verspotten und vernichten lassen. Also auch hierin wird der verständige Fortschritt einer streng durchgeführten Handlung vom Dichter kühn durchbrochen, zum deutlichen Zeichen, daß ihm bei seiner ganzen Darstellung der Bund mit dem Bösen nur ein äußerer Hebel der Handlung ist, der Gehalt seiner Dichtung in etwas ganz anderm liege, was er deutlich genug in der Wette mit Mephistopheles ausgesprochen: daß die feurige Strebekraft eines edlen Menschen nicht in Gemeinheit versinken könne, sondern durch ihren innern Trieb sich wieder erheben, zu einer würdigen Thätigkeit sich emporraffen müsse. In diesem Sinne hat er die alte Sage von Faust ergriffen und völlig umgestaltet, indem er ein großartiges dramatisches Märchen schuf, das sich über die strenge Form der Tragödie erheben mußte, um das reichste, durch die Person des Faust zusammengehaltene Leben zu entfalten. Der Stoff bedingte nothwendig diese freiere Form, nur in ihr konnte er zu der ihm gemäßen Entwicklung gelangen, nicht allein weil Faust durch verschiedene Lebenskreise durchgehn mußte, von denen der zweite nur in einer weitern allegorischen Dichtung vor geführt werden konnte, sondern auch weil das Ganze auf der Vorstellung einer dem Teufel verliehenen Zaubermacht beruht, durch die er mancherlei Einwirkungen übt.

Je weniger aber Goethe in dieser wunderbaren Dichtung die strenge Form der Tragödie einhalten konnte, um so mehr war er bestrebt, alle einzelnen Theile seines großen dramatischen Märchens zu lebendigster dramatischer Vergegenwärtigung zu erheben. Und so sind nicht allein im ersten, sondern auch im spätern zweiten Theile alle einzelnen Darstellungen mit einer so greifbaren Gegenständlichkeit ausgeprägt, daß sie uns wie ein Selbsterlebtes entgegentreten. Der Ton der Darstellung mußte aber deshalb ein ganz verschiedener sein, und Goethe durfte sich rühmen, ihn in jedem Kreise, ja in den Hauptabschnitten derselben nach der Verschiedenheit der Gegenstände gewählt und mit künstlerischem Sinne auf das glücklichste durchgeführt zu haben, so daß jeder von ihnen seine eigene entsprechende Farbe hat und sie auch hierdurch als große selbständige Welten sich unterscheiden, die nur durch die Per-

son des Faust und den durchgehenden Grundgedanken, zu dessen Ausführung sie dienen, miteinander verbunden sind. Deshalb fallen auch einzelne Widersprüche der Handlung, insofern sie durch die Einkleidung der allegorischen Darstellung entstanden sind, weniger auf, wogegen in dem die drei Kreise umschließenden Rahmen wirkliche Widersprüche nur dann unbedenklich sind, wenn der Dichter dadurch einen besondern Zweck erreicht, wodurch freilich immer die ächt dramatische Wirkung geschwächt wird. Dieses geschieht noch durch andere Widersprüche, welche daraus hervorgehen, daß Faust uns zuweilen, abweichend von dem edlen, durch den Sinn der Dichtung geforderten Charakter, der dramatischen Verknüpfung wegen mehr in seiner von der Sage gebotenen Erscheinung als Zauberer vorgeführt wird, wie auch daraus, daß die durch die allegorische Bedeutung gebotene Darstellung zuweilen dem sonstigen Zusammenhang nicht entspricht. Ein im „Faust" mit entschiedenstem Glücke gebrauchtes Darstellungsmittel ist der Kontrast, dessen sich der Dichter besonders bediente, um Faust's Streben in seiner Eigenthümlichkeit hervortreten zu lassen, und so sind mannigfache Schilderungen anderer Lebensbezüge eingeschoben, welche gerade nur hierin und in der reichen Anlage des Ganzen ihre Berechtigung finden, das nicht den raschen Gang einer zum Ziele drängenden Handlung bedingte, sondern uns Blicke nach allen Seiten des buntverschlungenen Lebens, in welchem Faust sich bewegt, werfen lassen wollte. So hat sich denn Goethe manche Ausführungen gestattet, welche freilich von der geraden Bahn abliegen, aber doch in innerer Beziehung zu dem großen Faustdrama stehen, das uns, wie es das feurige Streben einer edlen Seele zeigt, so auch auf die Kehrseite, auf so manches Hohle, Nichtige, Platte im Leben, in der Wissenschaft und Kunst, hinweisen mußte. Auch im einzelnsten ist die Komposition immer auf das sorgfältigste durchdacht, und sie ergibt sich dem tiefer Eindringenden in naturgemäßem Sprossen aus innerstem Keime. Nur an einzelnen Stellen hat der Dichter sich verleiten lassen, etwas Ungehöriges, den Zusammenhang des Ganzen Störendes, in Folge einer spätern Aenderung seines Planes, einzufügen, und im ersten Theile stimmen die später hinzugefügten Szenen zuweilen nicht ganz zu den frühern. Im zweiten Theile zeigt die Sprache an manchen Stellen einzelne Eigenthümlichkeiten, welche der reinen Klarheit und dem frischen Flusse Eintrag thun, auch ist nicht alles Harte und Unebene getilgt, ja an ein paar Stellen fehlt die beabsichtigte Ausführung: aber diese Mängel können bei der unendlichen Fülle sprachlicher Kunst und Meisterschaft in den allerverschiedensten Tönen kaum in Betracht kommen, so daß auch in dieser Beziehung das großartige dramatische Märchen von Faust ganz einzig dasteht. Nur wenn man das Ganze vom Standpunkte des dramatischen Märchens aus betrachtet, wird man dem „Faust" gerecht werden. Goethe hat hier gerade durch eine neue, mit entschiedenster Einsicht und lebendigster Schöpfungskraft durchgeführte Kunstform das Gebiet der Dichtung erweitert, die den Mangel äußerer Strenge und dramatischer Folgerichtigkeit durch die reiche,

großartige Entfaltung der aufgerollten Bilder, durch den weiten, nach allen Seiten hin eröffneten Blick, den freien Flug, den sie der Einbildungskraft gestattet, und die selbstbewußte Gewalt ersetzt, womit der Dichter sich den Stoff dienstbar macht und zum lebendigen Ausdruck seiner Gedankenwelt gestaltet, wobei die Forderung der Einheit durch den durchgehenden Hauptfaden und die künstlerische Abrundung der einzelnen größern Abschnitte gewahrt ist. Wie hoch steht diese Kunstform über dem Uebermuth der tieckschen humoristischen Stücke, wozu freilich Goethe in seinem „Triumph der Empfindsamkeit" den ersten Anstoß gegeben hatte, wenn er auch von der Verspottung der dramatischen Form nur einen sehr mäßigen, nicht geradezu alles verkehrenden Gebrauch gemacht hatte.

Wenden wir uns von dieser allgemeinen Würdigung des „Faust" zur Ausführung der einzelnen Theile, so bilden die „Zueignung" und das „Vorspiel auf dem Theater" nur dichterische Vorreden zum Stücke, in denen Goethe die Gefühle schildert, welche ihn bei der Wiederaufnahme des in früher Jugend begonnenen Dramas ergreifen, und dem Leser verkündet, daß er hier kein gewöhnliches Stück für unsere „deutschen Bühnen" erwarten dürfe. Auch halten wir noch an unserer frühern Behauptung fest, daß der „Prolog im Himmel" jetzt, wo das Drama vollendet vorliegt, sich als überflüssig erweist, während er, als Goethe ihn schrieb, seinem Zwecke vollkommen entsprach, auf die dem Dichter vorschwebende Lösung und den Gesichtspunkt der ganzen Tragödie den sinnigen Leser hinzuweisen. Vischer meint freilich, ein so unverholen und ausdrücklich in die Weite und Tiefe der Idee gehendes Stück dürfe und solle dieselbe auch in der Form der ausgesprochenen Allgemeinheit an seine Eingangspforte schreiben. Aber weder das Dürfen noch das Sollen weist Vischer nach [1]), und er übersieht hier völlig, daß das dichterische Kunstwerk seine Erklärung in sich selbst finden müsse, daß der „Prolog" auch zum Verständnisse des „Faust" im Grunde gar nichts beitrage, das sich aus der Wette zwischen Mephistopheles und Faust ergibt, welche letzterer in Wahrheit gewinnt, da Mephistopheles ihn nie „durch Genuß betrügen" kann; denn es ist dort nur von gemeinem sinnlichen Genuß die Rede, nicht von geistigem, wie er dem Faust im Besitze der Helena, der ja von allegorischer Bedeutung ist, und in der Ahnung des einstigen glücklichen Lebens von Millionen auf dem neuerrungenen Boden zu Theil wird. Auch können wir die Bemerkung, daß der „Faust" in die Tiefe und Weite der Idee gehe, wenigstens nicht in dem Sinne gel-

1) Unsere Deutung des „Vorspiels auf dem Theater" ergibt sich aus unserer Entwicklung mit zwingender Nothwendigkeit. Die willkürlichen Auffassungen anderer entbehren jedes Haltes, da sie nicht aus einer genauen Erörterung des Vorspiels selbst hervorgegangen. Auch Vischers Behauptung (S. 13), das Vorspiel solle „Goethe's Willkür mit lazem Humor der Selbstabsolution entschuldigen", ist aus der Luft gegriffen. Rinne will in einer weiter unten anzuführenden Schrift die Form des Vorspiels aus der Sakontala herleiten, da diese vielmehr sich dem Dichter von selbst nothwendig ergab.

ten lassen, worin sie allein für die Nothwendigkeit eines die Grundidee allgemein aussprechenden Prologs etwas beweisen könnte. Daß der Dichter sich „kontemplativ über sein Gedicht erhebe", scheint uns gerade etwas völlig Undichterisches. Der Versuch von Lewes, die „organische Nothwendigkeit" der Vorspiele auf dem Theater und im Himmel zu erweisen, ist so haltlos wie möglich. Das Drama verlangt weder, daß in einem Vorspiele der Theaterdirektor und sein Dichter die Personen der Bühne (d. h. die Schauspieler) noch daß Gott und Mephistopheles in einem solchen die Personen des Dramas in Bewegung setzen. Der Dichter hat wahrlich nicht die Aufgabe, die Schauspieler zum Auftreten zu bestimmen, und das Drama muß sich selbst in Bewegung setzen, ohne die Lokomotive eines Prologs. Eine eben so hohle Phrase ist es, wenn Lewes lehrt: „Die Welt und das Treiben der Welt soll (im „Faust") dargestellt werden, die Seele des Menschen und ihre Kämpfe sollen gezeichnet werden. (Schiefer kann man den eigentlichen Gehalt des Faustdramas unmöglich darstellen.) Jener Absicht entspricht das Vorspiel auf dem Theater (welches doch nichts weniger als das Treiben der Welt, sondern das wechselseitige Verhältniß des Theaterdirektors, des Theaterdichters und der Schauspieler zu der schaulustigen Menge darstellt), die zweite Richtung leitet der „Prolog im Himmel" ein; denn der Himmel ist der Mittel- und Angelpunkt aller Kämpfe, Zweifel und andächtigen Stimmungen, und zum Himmel empor strebt Faust (doch nur im figürlichem Sinne und unbewußt)." Später heißt es: „Von Schauspielern geht die Aufführung aus, vom Himmel stammt das Drama der Versuchung." Die Versuchung kommt doch eher von der Hölle, wird vom Herrn nur zugelassen, und wie kann man hierdurch die „organische Nothwendigkeit" des „Prologs im Himmel" erweisen? Da die Aufführung überall von Schauspielern ausgeht, so hätte Lewes hiermit die Nothwendigkeit eines „Vorspiels auf dem Theater" für jedes Stück oder für keines erwiesen, oder vielmehr wenn für alle, gerade für den „Faust" nicht, da dieser ja nicht für die Aufführung geschrieben war. Zu solchen tollen Behauptungen kann man nur dann gelangen, wenn man sich um das offen vorliegende gar nicht kümmert und sich jeder tiefer Einsicht in das, was dem Dichter vorschwebte und in seinem Werke deutlich ausgeprägt zu lesen ist, ganz verschließt. Mit geistreichen Phrasen kann man nur Unkundige verblenden; leider ist die Zahl derselben so groß, daß die durchweg falsche Auffassung der goetheschen Stücke von Seiten des vielbegabten englischen Verfassers von Goethe's Leben Unheil genug angerichtet hat und noch anrichten wird. Köstlin meint (S. 35), der „Prolog im Himmel" motivire es, warum der Satansmeister sich gerade an Faust und keinen andern mache, und eröffne zugleich eine Aussicht, daß Faust nicht untergehn werde; aber der Hauptzweck sei jene Motivirung, und eben dieser wegen gehöre er ganz und gerade so zum Drama selbst, wie irgend eine auf Erden vorgehende Szene desselben oder wie jene Unterredung im Buch Hiob nothwendiges Glied der Einkleidung des

Ganzen sei. Aber wodurch wird jene Motivirung denn irgend gefordert? Mußte sich nicht aus dem Charakter des Faust und des Mephistopheles diese von selbst ergeben, so daß die Frage, weshalb Mephistopheles sich diesmal gerade an Faust mache, dem Leser gar nicht einfallen konnte? Denn daß er keinen andern in ähnlicher Weise versuchen könne, darf man eben so wenig voraussetzen, als bei inniger Versenkung in unser Gedicht überhaupt eine derartige Frage sich erheben wird. Köstlin macht hier offenbar etwas zum Hauptzwecke des Prologs, was diesem ganz fern liegt, um dadurch die organische Nothwendigkeit desselben zu gewinnen, welche dadurch gar nicht bewiesen wird. Ein solches willkürliches Verfahren kann wahrlich das Verständniß und die Würdigung des Gedichts nur verrücken. Auch müssen wir gegen Köstlin hervorheben, daß gerade der Prolog des Hiob von der neuern Kritik für einen spätern Zusatz gehalten wird, und Goethe seinen Prolog erst dichtete, als das Fragment des „Faust" längst erschienen war, derselbe also nicht, wie Köstlin will, durch die vorgebliche, jedenfalls frühe fallende Umgestaltung veranlaßt sein kann. Freilich that Goethe, da er einmal einen solchen Prolog seinem unvollendeten Stücke vorsetzen wollte, einen sehr glücklichen Griff, wie auch Vischer bemerkt, als er die Anfangsszene des Hiob zur Einkleidung seines Gedankens frei umdichtete; denn nur Lewes hat, wie er überhaupt die Entstehung des goetheschen Faust auf fabelhaft irrige Weise angibt, aller Wahrheit zuwider behaupten können, Goethe sei auch im „Prolog im Himmel" ganz dem Puppenspiel gefolgt, und die Wette zwischen Faust und Mephistopheles bilde einen Bestandtheil der Faustfabel.

Besondere Beachtung hat Vischer zwei Stellen des „Prologs" zugewandt, die freilich nicht ohne allen Anstoß sind, aber durch seine künstliche Deutung in ein ganz falsches Licht gerückt werden. Auf die zuversichtliche Betheurung des Mephistopheles, der Herr solle Faust nach verlieren, wenn er ihm gestatten wolle sich an ihn zu machen, ihn seine Straße zu führen, erwiedert dieser, so lange er auf der Erde sei, wolle er es ihm nicht verbieten; denn es irre der Mensch, so lange er strebe. Mephistopheles nimmt diese Erlaubniß mit Dank an; mit den Todten habe er sich niemals gern befangen, fügt er hinzu; er freue sich nur, mit den Lebenden sein Spiel zu treiben. Daß der Teufel die Erlaubniß des Herrn fordern muß, um sich an den Knecht desselben zu wagen, ist dem Hiob entnommen; aber dort ist doch nur von der Vernichtung der äußern Glücksgüter, später noch von körperlichen Leiden, die Rede, mit denen der Herr seinen frommen Diener gesegnet, nicht von einer innern Versuchung. Wäre der Prolog philosophisch gedacht, wie Vischer will, so sollte man meinen, da die Freiheit des Menschen in der Wahl zwischen dem Guten und Bösen liegt, so bedürfe es keiner besondern Erlaubniß des Herrrn, wenn der Teufel einen Menschen in Versuchung zu führen sich vorgesetzt. Aber der Dichter dachte sich hier unter dem Teufel eben nicht das Böse überhaupt, sondern einen ganz besondern Teufelsgeist, dem es zuweilen

Spaß macht, einen bedeutenden, hervorragenden Sterblichen zu sich herüberzuziehen, und so dem Himmel einen Possen zu spielen, wozu er aber immer der Erlaubniß des Herrn bedarf, der erst seine schützende und lenkende Hand von ihm zurückziehen muß, da gegen diese der Teufel nichts vermögen würde. Solcher Teufelsgeister denkt er sich manche, von denen einer oder der andere zuweilen beim Aufschließen des Himmels sich einfindet und mit dem Herrn sich über die Schlechtigkeit der Welt unterhält, auch eine solche Erlaubniß sich wohl erbittet. Das geht unzweifelhaft aus den spätern Worten des Herrn von Mephistopheles hervor, er habe seines Gleichen nie gehaßt; von allen Geistern, die verneinen, sei ihm der Schalk am wenigsten verhaßt. Vischer meint, der „Prolog" gehe so ausdrücklich ins Allgemeine, zeige so durchsichtig auf den philosophischen Gedanken, daß man in dieser Szene nicht mehr die Erweiterung des personifizirenden Aktes erwarte, wonach es unbestimmt viele Teufel gebe, sondern eine Beschränkung desselben auf die Vorstellung *eines* Teufels, da das Böse seinem Wesen nach nur *eines* sei. Hiergegen hat sich mit Recht schon Köstlin (S. 54) erklärt. Vischer verlangt statt der Worte: „Von allen Geistern, die verneinen, ist mir der Schalk am wenigsten verhaßt", etwa folgende Fassung: „Mag auch der Böse immerdar verneinen, er ist als Schalk mir nimmermehr zur Last". Zunächst müssen wir in Bezug auf diesen Verbesserungsvorschlag bemerken, daß dann auch der vorhergehende Vers fallen müßte: „Ich habe deines Gleichen nie gehaßt", da ja „deines Gleichen" doch nur auf gleiche Teufelsgeister gehn kann.[1]) Und wie könnte der Herr aussprechen, daß der Böse ihm nicht zur Last sei, wie könnte er alle Geister, die verneinen, als ihm nicht widerwärtig bezeichnen? Nur die schalkhaften höllischen Geister, die sich mit den Menschen einen Spaß zu machen, ihn zu reizen, zu verführen suchen, kann er insofern leiden, als sie die Thätigkeit des Menschen erregen, und trotz ihrer Verneinung, wider ihren eigenen Willen, etwas Gutes schaffen, seine Kraft aufwecken, die ihn immer wieder dem Guten zutreiben wird, während die Unthätigkeit das Schlimmste am Menschen ist, der gerade nur in gespannter Thätigkeit sich entfalten kann. Philosophische Schärfe darf man hierin nicht suchen, wie überhaupt die allgemeinen Sätze, welche der Herr dem Mephistopheles gegenüber ausspricht, zum Theil nur durch den Zusammenhang und die Begründung eines zum dramatischen Zweck nöthigen Gliedes des Gesprächs hervorgerufen sind, ohne daß ein besonderer ideeller Nachdruck auf ihnen ruhte; denn die Worte: „Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt",

1) Nur hüte man sich in den Worten gleich im Eingange der ersten Rede des Mephistopheles „Und fragst, wie alles sich bei uns befinde" in dem *uns* einen strengen Beweis für die Mehrheit des Teufels zu sehn; denn dort bezeichnet *uns* das ganze „Gesinde" des Herrn, dem dieser zuweilen Audienz gibt, indem er das Allerheiligste, worin er thront, sich öffnen läßt.

enthalten keinen allgemeinen Satz, sondern beziehen sich auf Faust. Mephistopheles soll hier nicht als das Böse überhaupt, sondern als einer der Teufelsgeister auftreten, welche sich an begabte Menschen, mit Bewilligung Gottes anhängen, um sie von ihm abwendig zu machen; daß ein solcher Vorfall, wie er als häufig vorkommend gedacht wird, doch in der dramatischen Darstellung des „Prologs" so dargestellt wird, als ob er sich zum erstenmal ereigne, daß der Herr nicht auf frühere ähnliche verunglückte Versuche hinweist, erfordert gerade die lebhafte Vergegenwärtigung unserer ganzen Szene.

Doch kehren wir zur Stelle des „Prologs" zurück, wo der Herr dem Mephistopheles gestattet, an Faust, so lange er auf Erden lebe, sich zu versuchen, so muß es auffallen, daß der Herr diese Beschränkung hinzufügt, da Mephistopheles doch bei der Wette, der Herr werde diesen noch verlieren, wenn er ihm die Erlaubniß gebe, ihn seine Straße sacht zu führen, gerade nur das Leben auf Erden im Sinne gehabt hat, wo nach des Herrn Meinung Faust, wenn auch verworren, ihm immer dienen werde. Ihre Erklärung findet diese im Zusammenhange völlig unnöthige, ja auffallende Beschränkung nur darin, daß der Dichter hier andeuten wollte, sein Mephistopheles sei nicht der Volksteufel, welcher alle List darauf verwende, die Menschen zu verführen, um sie für das höllische Feuer zu gewinnen, und sein Gott Vater lasse keineswegs zu, daß die Seelen ewiger Verdammung anheimfallen, er lasse sie auf Erden sich in freier Selbständigkeit entwickeln, er wisse ihre Vergehungen nachsichtsvoll zu betrachten, und werde sich ihrer im Jenseits annehmen. Eine weitere Entwicklung, wie dies geschehe, wird man hier nicht erwarten; Goethe begnügt sich mit den Worten: „Es irrt der Mensch, so lang er strebt", um anzudeuten, daß eben das Streben des Menschen auf Erden mancherlei Abirrungen unterworfen sei. Auf diese Weise erklärt sich ganz einfach, wie der Dichter zu jener den Zusammenhang unterbrechenden Einschaltung der beiden bezeichneten Reden des Herrn und des Mephistopheles gekommen. Welche Mühe muß sich dagegen Vischer geben, wie muß er etwas ganz anderes hineinlegen, um diese Stelle halbweg bei seiner philosophischen Auffassung des „Prologs" zu Verstand zu bringen! Um den wörtlichen Sinn kümmert er sich wenig; in welcher Beziehung die Worte: „Es irrt der Mensch, so lang er strebt" zur Gewährung des Wunsches des Mephistopheles stehen, wird gar nicht beachtet. Offenbar können sie nichts anders sagen sollen, als auf Erden streite sich Gutes und Böses im Menschen, und so habe auch der Teufel ein gutes Recht, sich an den Menschen auf Erden heranzumachen. Vischer umschreibt die Worte: „Es gibt keine in ruhender Vollkommenheit beschlossene Tugend", ohne den Zusammenhang dieses Gedankens mit dem vorigen nachzuweisen. Statt dessen springt er auf den Augenblick von Fausts Tod über, wo sich ein Streit zwischen dem Herrn und Mephistopheles über Faust's Seele entspinnen müsse, da beide die Wette gewonnen zu haben behaupten würden; dieser Streit würde endlos sein, wenn der Herr ihn nicht endlich durchschnitte und die wahre Idee

philoſophiſch ausſpräche. Doch nein, wirft Viſcher ſich ſelbſt ein, philoſophiſch darf er ſie nicht ausſprechen, der Dichter nimmt kürzere Wege, er läßt den Herrn einfach ſagen: „Fauſt hat immer geſtrebt, und damit gut, ſo rette ich ihn in meinen Himmel", indem er die Erhebung in den Himmel ſtatt der Auseinanderſetzung des philoſophiſchen Begriffs ſetzt. Aber mit aller dieſer Sonderbarkeit iſt es noch nicht genug, der Herr ſagt dieſes am Schluſſe nicht, ſondern — „Und ſo haben wir in dieſer Stelle", hören wir auf einmal, ganz unmittelbar nach der letzten Bemerkung zu höchſter Ueberraſchung Viſcher fortfahren, „eine Art Unterſchiebung, worin der Dichter die Unvermeidlichkeit ſeines poetiſchen Verfahrens einer der handelnden Perſonen in den Mund legt, worin er den tranſzendenten Schluß des Dramas vorbereitet, der eben ſo unentbehrlich iſt als der tranſzendente Anfang, nämlich eben der Prolog im Himmel." Man ſollte aber doch denken, was der Herr am Ende ſagen müſſe, das ſollte ſich auch wirklich erſt am Ende finden [1]), nicht in einer ſo ſeltſamen, den Zuſammenhang ſtörenden Weiſe hier am Anfange, wie wir es Viſcher glauben ſollen, weil er eben die richtige Beziehung der Worte verkannte. Ein gleiches Beiſpiel unerhörter Willkür bietet die Deutung der Antwort des Mephiſtopheles, der dem Herrn ſeinen Dank ausſpricht für die Gewährung der Erlaubniß, indem er zugleich bemerkt, er habe ſich nie gern mit Leichen befaßt, ſeine Luſt ſei vielmehr die Menſchen im Leben durch ihr Haſchen nach Scheingenüſſen zu quälen. Mephiſtopheles wolle ſagen, bemerkt er, es ſei ihm ſo ganz recht, aber die Stimmung der ganzen Rede ſei ironiſch. Wo in aller Welt zeigt ſich aber irgend eine Spur einer ſolchen Ironie in den hier allein in Betracht kommenden Worten: „Da dank' ich euch"? Freilich, wenn man ohne weitern Grund den Redenden etwas ganz anders denken läßt, als dasjenige, was die Worte beſagen können, dann ſind wir an der Grenze aller verſtändigen Erklärung und alles iſt möglich. „Mephiſtopheles denkt (ſo belehrt uns Viſcher): Buchſtäblich genommen hätten deine Worte einen Sinn, wonach ich übel führe; denn du würdeſt am Ende den Fauſt, was ich immer für mich mag vorbringen können, in deinen Himmel retten; aber ich verſtehe dich: eigentlich meinſt du, eben hier auf der Erde werde es ſich bei Fauſt's Ende doch erprobt haben, wer von uns gewinnt, und eben davor fürchte ich mich nicht, ich bin zufrieden, wenn, ſo lang Fauſt lebt, keine Eingriffe von dir geſchehen, die mir meinen Plan durchkreuzen." Um die ganze gründliche Nichtigkeit dieſer ungeheuerlichen Erklärung zu durchſchauen, die faſt an die längſt vergeſſenen abenteuerlichen Verſuche von Hinrichs erinnert, bemerke man, daß Mephiſtopheles in Wirklichkeit

1) Als Goethe den „Prolog" ſchrieb, wußte er ja noch gar nicht, wie er den Schluß ausführe, und hätte er Viſcher's Gedanken wirklich gehabt, ſo würde er denſelben auf die Schlußſzene aufgeſpart haben, wo er den Herrn wieder auftreten zu laſſen lange Zeit beabſichtigt zu haben ſcheint.

nicht mehr verlangt hatte als an den Faust im Leben sich heranzumachen, um ihn von Gott abzuziehen — das letztere ist der Gegenstand der Wette — und daß er ausdrücklich gesteht, mit den Leichen sich abzugeben habe er keine Lust. Und ist das, was Vischer in jenen Worten des Herrn angedeutet sehn will, nicht entschieden genug in den spätern Worten ausgesprochen: „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt", die eigentlich die Fortsetzung des Satzes bilden: „Es irrt der Mensch, so lang er strebt", ja fast scheint es, als ob der Herr nur durch das rasche Einfallen des Mephistopheles unterbrochen werde und er im Begriff stehe, dieses hinzuzufügen, als Mephistopheles mit seiner launigen Bemerkung sich nicht zurückhalten läßt. Eigentlich sollte man dessen Dank schon unmittelbar nach den Worten: „So lange sei dir's nicht verboten", erwarten. Nur bemerke man, daß, wenn der Satz „Es irrt der Mensch, so lang er strebt", ganz allgemein gefaßt ist, der andere jetzt nicht allgemein, sondern mit bestimmter Beziehung auf Faust ausgesprochen wird: Mephistopheles wird am Ende bei Faust gestehn müssen, daß ein guter Mensch, wie Faust ist, eine so edle, tüchtige Natur, bei allen Irrungen seine Richtung nach dem Edlen nicht verlieren kann, sondern, wenn auch auf Irrwegen, sich immer weiter entwickelt. Vischer faßt nun auch die Worte, womit der Herr seine weitere Rede beginnt: „Nun gut, es sei dir überlassen!" ganz irrig, wenn er ihnen den Sinn zuschreibt: „Du wirst schon sehn, daß ich gewinne, obwohl ich, wie du es richtig durchschaust, meine Worte: „So lang er auf der Welt lebt u. s. w." nicht so verstanden habe, wie sie buchstäblich scheinen verstanden werden zu müssen (wie kann Vischer eine solche Unwürdigkeit ernstlich dem Herrn zuschieben!) d. i. trotzdem daß ich völlig bereit bin, die Entscheidung unserer Wette ganz auf den Schauplatz des Diesseits zu stellen; du wirst sehn, daß es keiner Zerhauung des Knotens, keiner Entrückung in den Himmel ohne vorhergegangenen Prozeß bedarf, um Faust zu retten, so sehr auch das Diesseits das Feld deines Sieges zu sein scheint." Die Worte „nun gut" schneiden die weitern Witzreden, deren sich Mephistopheles auch vor dem Herrn nicht enthalten kann, rasch ab, indem sie die Sache als abgemacht bezeichnen, wodurch denn der Herr sich zugleich den Uebergang bildet, zur Verkündigung der Erfolglosigkeit aller Bestrebungen des Teufels. Man könnte leicht auf die Vermuthung kommen, die ganze Stelle von den Worten „So lang er" bis „wie der Katze mit der Maus", sei kurz vor der Veröffentlichung eingeschoben worden, wie wir eine ähnliche spätere Einfügung auch im „Vorspiel auf dem Theater" annehmen mußten; ja man könnte meinen das „Nun gut! es sei dir überlassen!" schlösse sich dann viel besser an, wo es sich auf das unmittelbar vorhergehende „ihn meine Straße sacht zu führen" beziehen würde, während es jetzt etwas gar zu beziehungslos steht. Die Anfangsworte der letzten Rede des Herrn: „Du darfst auch da nur frei erscheinen", haben etwas Gezwungenes, besonders in dem, wie es scheint, durch den Reim gebotenen

erſcheinen. Das da geht auf des Mephiſtopheles jetziges Vorgehen gegen Fauſt, worin er ihm dieſelbe Freiheit gewährt, wie er ſie im Paradieſe dem Satan geſtattet hatte, worauf Mephiſtopheles eben angeſpielt, indem er darauf hindeutete, Fauſt würde ſich ebenſo berücken laſſen, wie Adam, wo ja der Herr ſo erzürnt geweſen, daß er die Schlange, unter deren Geſtalt der Satan gekommen, verflucht habe. Der Herr läßt ſich auch durch dieſen Stich nicht aus ſeiner unerſchütterlichen Ruhe bringen, bemerkt vielmehr, daß er eine ſolche Verſuchung zum Böſen immer geſtattet habe. Hätte Goethe die Einheit des Teufels feſthalten wollen, ſo hätte er auch an den Satan im Paradieſe, die Schlange, nicht erinnern dürfen, die Mephiſtopheles hier für ſeine Verwandte erklärt. Der Herr ſchließt damit ab, daß er den Gegenſatz der die Menſchen verſuchenden Teufel, die auch ſeinen Zwecken dienen, zu ſeinen reinen Dienern, den Engeln, hervorhebt. Mephiſtopheles ſelbſt fühlt ſich durch dieſe unerſchütterliche ſelbſtbewußte Ruhe betroffen, weiß ſich aber durch eine launige Bemerkung darüber hinwegzuſetzen, worin zugleich, wie wir früher bemerkt haben, der Dichter über ſein Unterfangen humoriſtiſch ſpottet, daß er den Herrn ſelbſt alſo im Geſpräch mit dem Teufel einzuführen gewagt. Die vortreffliche dramatiſche Durchführung und Darſtellung des „Prologs" bedarf keiner weitern Ausführung.

Gehen wir zur Tragödie ſelbſt über, ſo ſchildert uns der Dichter in den zwei erſten Selbſtgeſprächen des Fauſt, zwiſchen welche das Geſpräch mit Wagner tritt, wie dieſer an allem Wiſſen verzweifelt und, von unwiderſtehlichem Verlangen ergriffen, zu der auf Erden verwehrten Einſicht zu gelangen, begeiſterungsvoll den Sprung ins Jenſeits wagen will, als ihn eine rührende Jugenderinnerung, die ſeine beſſere Seele weckt, im Leben zurückhält. Der Verſuch zum Selbſtmord iſt bei der Verzweiflung eines ſo energiſchen Geiſtes wie Fauſt eben ſo natürlich als das vom Dichter gefundene Motiv, ihn im Leben zurückzuhalten, höchſt glücklich gegriffen.

Beginnen wir mit dem erſten Selbſtgeſpräch, ſo habe ich das Undramatiſche des Anfangs ſchon früher hervorgehoben, ſonſt aber iſt daſſelbe mit einer ſo tief ergreifenden Wahrheit, mit einer ſo wunderbaren Gegenſtändlichkeit, die uns in den Glauben an die Wirklichkeit der Erſcheinung des Erdgeiſtes unwillkürlich verſetzt, mit einer ſo hinreißenden dramatiſchen Gewalt geſchrieben, daß es als unübertreffliches Meiſterſtück gelten muß. Zur Erläuterung habe ich dem früher Geſagten nichts hinzuzufügen, dagegen gilt es neuerliche ſo entſchieden ausgeſprochene als haltloſe Ausſtellungen zurückzuweiſen, die nur aus dem Mangel an wirklichem Verſtändniſſe und leidigſtem Vorurtheil gefloſſen ſind.

Fauſt tritt in dem Augenblicke auf, wo er eben ſeine gewonnene Kenntniß der Magie zu einer wirklichen Beſchwörung benutzen will. Zunächſt ſpricht er in einer nicht ächt dramatiſchen, dem Puppenſpiel entnommenen Weiſe aus, was ihn beſtimmt habe, ſich der Magie zuzuwenden, und welche

Kenntniß er von ihr erwarte. Wenn er seine Armuth mit unter den Gründen nennt, weshalb er sich der Magie ergeben habe, so geschieht dies nicht, wie Köstlin meint, weil er dadurch „nebenbei auch eine höhere und schönere Stellung in der Welt, einen Antheil an ihrer Ehre und Herrlichkeit zu gewinnen" hofft, sondern weil gerade der Mangel aller Genüsse, wodurch man sich sonst wohl das Leben angenehm macht, verbunden mit der Verzweiflung an allem Wissen, das Dasein unerträglich macht; könnte er seinem Leben äußern Glanz und Genuß verleihen, so würde er sich, meint er, wohl über die Unmöglichkeit, irgend etwas zu wissen, leichter hinwegsetzen. Daß nun der Vollmond, der zur magischen Beschwörung besonders geeignet ist, seinen Blick zunächst auf sich zieht, ist ebenso natürlich, als daß dieser den Wunsch in ihm erregt, in Zukunft nicht mehr die Nächte am Pulte mit todtem, leerem Wissen sich zu beschäftigen, sondern sich in der freien lebendigen Natur ergehn, den Vollmondschein genießen zu können, wobei sich der Glaube an die im Mondschein aufgeregten Berggeister sehr bezeichnend eindrängt. Wie er nun aber aus seiner träumerischen Sehnsuch erwacht und sich in seinem düstern Studierzimmer wiederfindet, da muß ihn der Gegensatz um so schrecklicher ergreifen und ihn zum lebhaftesten Ausdruck des Gefühls treiben, daß der Mensch nicht für ein solches verkümmerndes Brüten in der engen Zelle, sondern für den frischen Genuß der ewig quellenden Natur geschaffen sei, und er will nun gleich mit dem Beschwörungsbuche, das er sich zu seinem Zwecke zurecht gelegt hat, in die freie Natur flüchten, in welcher ihm auch die magischen Zeichen lebendiger aufgehn werden als in diesem düstern Loche, wo er sein Leben verseſſen. Doch das Verlangen nach der höchsten Kenntniß der Dinge in Folge der Magie ergreift ihn so gewaltig, so lebhaft stellt er sich den Geisterverkehr vor, daß er schon jetzt nach herrschendem Aberglauben die in der Luft schwebenden Geister neben sich ahnt und sie zum Beistand bei seiner Beschwörung ruft. Daß bei der Verzweiflung an der Möglichkeit des durch Sinnen zu erlangenden Wissens, womit er sich so lange geplagt hat, nun auch die Mauern der engen Zelle und seine ganze düstere, unbehagliche Umgebung ihn anwidern, welche früher die Hoffnung, endlich zum Ziele der Wissenschaft zu gelangen, ihn ruhig ertragen ließ, ist ebenso sachgemäß als der Uebergang treffend erfunden, die Ausführung bei aller Einfachheit tief eindringend und warm empfunden. Der klaffende Widerspruch, den Köstlin hier aufzeigen will, beruht nur auf seiner musterhaft irrigen Auffassung. Wenn Faust den sehnsüchtigen Wunsch ausspricht, im Mondendämmer, von allem Wissensqualm entladen, mit Geistern (denen nach der abergläubischen Vorstellung höhere Kenntniß beiwohnt) um Bergeshöhle zu schweben, so folgt daraus nichts weniger als was Köstlin hineinlegt, weil er den Zusammenhang übersah, daß Faust dem Verlangen nach unmittelbarer Kenntniß entsagt habe. Unser Kritiker dreht und wendet sich, um hier künstlich einen Widerspruch herauszubringen, der ihm unter den Händen verschwindet, aber er schlägt die

Hände zusammen und ruft sich zu, der Widerspruch sei nicht zu verkennen. In seinem Mißverständnisse verirrt er sich so weit, daß er nicht einmal erkennt, daß „der Sterne Lauf" auf die astrologische Bedeutung der Sterne geht, und daß bei der „Seelenkraft" nicht von der gewöhnlichen Seelenlehre die Rede ist, sondern verbunden werden muß „die Seelenkraft, wie spricht ein Geist zum andern Geist" d. h. die Kraft der Seele, die Sprache der Geister zu verstehn[1]), der gerade Gegensatz zum „trocknen Sinnen". Köstlin ist naiv genug, den Dichter zu Gemüth zu führen: „Um der Sterne Lauf d. h. die gegebene Natur(?), zu erkennen, braucht Faust keine magische Unterweisung, und wenn er auf dem Weg der Analogie von der niedern Natur zur höhern, zur „Seelenkraft" aufsteigen will, so ist das wiederum der aller Magie, allem unmittelbaren Wissen, allem Nostradamus schnurgerad entgegengesetzte Weg, es ist der Weg des empiristischen, induktiven, sokratischen, vermittelten, vom Bekannten zum weniger Bekannten stufenweis vorschreitenden Erkennens". Sieht denn Köstlin nicht, wie sinnlos sein Bemühen ist, hier dem Dichter, der doch nie den Verstand gerade zu verloren haben wird, den Widersinn aufzubürden, in der freien Natur werde er mit Hülfe des Beschwörungsbuches Astronomie und Psychologie besser studiren können? Der Widersinn hätte ihn gerade zu einem richtigern Verständnisse der Stelle, das so nahe liegt, bringen sollen; statt dessen freut er sich seiner vermeinten Entdeckung, die ihm dazu dienen soll, ein Bedenken wegen des Erdgeistes zu erklären. Wer den Monolog genau betrachtet, dem muß sich die Ueberzeugung aufdringen, daß wir hier einer der frischesten, ganz in einem Flusse ergossenen Dichtungen haben, worin kein durchgehender Widerspruch sein kann.

Wenn das Zeichen des Makrokosmus Faust mit unendlicher Freude durchdringt, da er hier den wunderbarsten Einklang und den innigsten Wechselbezug aller Welten zu einander erkennt, er aber nur zu bald fühlt, daß er dies herrliche All nicht zu erfassen vermag, so erfüllt ihn dagegen das Zeichen des Erdgeistes mit mächtigstem Muthe, diesen an sich heranzuziehen, daß er sich ihm offenbare. Diesen feurigen Muth, den geraden Gegensatz zu dem schmachtenden Gefühle, daß der Geist des Makrokosmus für ihn umfaßbar, ihm zu hoch sei, spricht sich zunächst in schönstem dichterischem Schwunge in den Worten aus: „Schon fühl' ich meine Kräfte höher — Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen". Vischer muß diese seltsam mißverstanden haben, wenn er darin merklich eine andere Stimmung des Helden und eine andere Bedeutung des Weltgeistes sehn will, „als diejenige, welche durch die

1) Man könnte freilich in dem Satze, „wie spricht ein Geist zum andern Geist", auch einen Vergleich sehn, so daß er das Unmittelbare bezeichnete, was aber sprachlich viel härter wäre. Ebenso wenig möchte ich Seelenkraft in prägnanter Bedeutung nehmen, daß es die volle, höchste Kraft der Seele bezeichnete und der folgende Vers erklärend hinzutrete. In keinem Falle wird man die Seelenkraft für sich allein fassen dürfen, sondern der folgende Vers steht damit in allerinnigster Verbindung.

später beschlossene bloß theoretische Natur dieser ersten Krisis bedingt ist". Offenbar sollen sie gerade nur durch einen Vergleich den gewaltigen Muth bezeichnen, womit Faust bei seinem Unternehmen, den Erdgeist zu beschwören, erfüllt wird; daran daß er wirklich in die Welt sich hineinwagen wolle, ist nicht im entferntesten zu denken. [1])

Der Erdgeist bezeichnet das gesammte irdische Leben im Gegensatze zu dem Wirken und Weben des ganzen Universums. Faust hofft durch dessen Erscheinung den Einblick in alles irdische Wesen zu thun, klar das Wirken der irdischen Welt, zu welcher auch der Mensch gehört, zu durchschauen. Von völligem Mißverständnisse der Natur dieses Erdgeistes (Vischer nennt ihn irrig Weltgeist) zeigt Köstlin's Bemerkung: „Ueber die höhern Geheimnisse des Weltalls (hier handelt es sich nur um die Erde) wird er ihm wenig Aufschluß ertheilen können, da er ein bloßer Planetengeist ist, der über seine Sphäre nicht hinaus kann (und auch gar nicht soll); aber dazu eignet er sich, Faust unter seine Flügel zu nehmen, ihn aus dumpfem Mauerloch hinauszuführen in seine schöne, weite Erdenwelt." Nein der Erdgeist ist nichts weniger als ein auf den einzelnen einwirkender Geist, er ist das Wirken auf Erden selbst und kann daher nie als ein die Wünsche der Menschen erfüllender Geist erscheinen; Faust beschwört ihn nur, um durch seine Erscheinung und seine Offenbarung (durch das Schauen seines Antlitzes wie durch den Sinn seiner Worte) das ganze irdische Leben und Weben zu „begreifen"; daß er dieses aber nicht vermöge, muß er zu seiner Beschämung vernehmen. Wie der Makrokosmus der Geist des Universums, so ist der Erdgeist der Inbegriff alles irdischen Wirkens; zu beiden zieht ihn der Trieb nach Erkenntniß; jede andere Forderung liegt hier fern; zur Erfüllung anderer Wünsche ruft man niedere, zum Dienst der Menschen bereite Geister an, während der Erdgeist die irdische Natur selbst ist, die in allem lebt und webt.

Einen großen Irrthum beging Weiße, als er die Ueberzeugung aussprach, im ursprünglichen Plane sei dem Erdgeist eine wiederholte Erscheinung und überhaupt eine wesentlichere Rolle zugedacht gewesen, als er in der gegenwärtigen Dichtung spiele. Ich habe das Haltlose dieser Behauptung schon früher nachgewiesen, muß aber, da Vischer und Köstlin auf dieselbe gar wunderlich sich steifen, ohne meine Gegengründe zu widerlegen, hier darauf zurückkommen. Den Anblick des Erdgeistes kann Faust nicht ertragen; dasselbe würde bei dessen wiederholter Erscheinung der Fall sein, da dem Menschen eine unmit-

1) Ganz derselbe Irrthum liegt bei Köstlin zu Grunde, wenn er bemerkt: „Faust hofft, wie aus seinen begeisterten Worten, als er das Zeichen des Erdgeistes erblickt, hervorgeht, hülfereiche Geister könnten ihn von seinem bisherigen öden und todten Dasein befreien, ihn in die Welt hinausführen, ihm beistehn in dem lebendigen Erfassen und Genießen der Natur, in dem freien Leben und Wirken, wonach seine Sehnsucht steht." Das ist nicht die Sache des Erdgeistes, sondern der Luftgeister, die Faust auf dem Spaziergang anruft.

telbare Einsicht in das Weben der Natur nicht gestattet ist; Beistand zu leisten ist wider die Natur des Erdgeistes. Nun aber hat Weiße als stehn gebliebene Spur des frühern Plans zunächst den Anfang des Selbstgesprächs des Faust in Wald und Höhle bezeichnet. Vischer geht auf die Entstehungszeit dieser Szene nicht ein. Köstlin muß mir zugestehn (S. 26), daß die ganze Ausführung dieser Szene auf eine späte Zeit, das Ende der achtziger Jahre, deute, aber sie gehört ihm „deßungeachtet zur ersten Faustkomposition, da sie sachlich ganz auf ihrem Boden steht, und so ausdrücklich an die Erscheinung des Erdgeists anknüpft". Ein völliger Zirkelbeweis: die Szene soll für die frühere Absicht mit dem Erdgeiste zeugen; freilich trägt sie in der Ausführung ganz den Charakter einer spätern Zeit, aber ihre Erfindung muß frühe fallen, eben weil in ihr die (erst zu beweisende) frühere Absicht mit dem Erdgeiste hervortritt. Könnte denn nicht Goethe in jener späten Zeit durch eine ungenaue Erinnerung an die erste Szene sich haben täuschen lassen? Aber diese Annahme ist durchaus unnöthig. Wie der Dichter sich das Verhältniß gedacht, habe ich S. 311 auseinandergesetzt, und sehe noch heute nicht, was man dagegen mit Fug einwenden könnte. Gelegentlich bemerke ich, daß aus der von Köstlin angeführten Briefstelle (B. 24, 259 f.) höchstens folgt, daß Goethe in Italien glaubte, den verlorenen Faden wieder gefunden zu haben, nicht daß er wirklich ganz beim ersten Entwurfe blieb. Den zweiten Beweis seiner Ansicht findet Weiße in der Szene, die an einem trüben Tage auf offenem Felde spielt, die zwar später sei, aber ganz im Tone des alten Fragmentes gedichtet. Die Szene fällt aber nicht allein später, sondern, wie wir bestimmt wissen, frühestens in das Jahr 1803; hatte nun aber Goethe bereits lange vor dem Jahre 1790 den von Weiße ihm zugeschriebenen Gedanken einer mehrfachen Erscheinung des Erdgeistes aufgegeben, so konnte er doch unmöglich so viele Jahre später darauf noch anspielen, er müßte denn etwa eine ältere, früher verworfene Szene umgedichtet, wogegen alles spricht, und sich der vorgeblichen Umbildung, die doch später fällt, nicht mehr erinnert haben. Daß man aber die Szene ganz falsch verstanden, um sie als Beweismittel zu verwenden, habe ich S. 387 erwiesen, und hat man auch nicht das geringste gegen meine dort entwickelte Erklärung vorzubringen vermocht. Aber unsere Kritiker lassen sich durch den offenen Augenschein nicht widerlegen, sondern Weiße's vorgebliche Entdeckung, Goethe habe dem Erdgeist früher eine bedeutendere Rolle zugetheilt, gefällt ihnen gar zu wohl, als daß sie auf ihre Begründung sich genauer einlassen sollten. Bei Köstlin lesen wir nun gar (S. 20), Weiße habe „hinlänglich gezeigt, daß die Entstehung nicht nur kleinerer Stücke, wie die Szene in Wald und Höhle, sondern namentlich das Verhältniß zu Margarethe nothwendig in eine Zeit fällt, in welcher Goethe an den Pakt zwischen Faust und Mephistopheles noch nicht gedacht haben konnte". Von einem solchen Beweise finden wir aber bei Weiße auch nicht die geringste Spur, vielmehr hält derselbe die Vertragsszene für ganz ursprünglich (S. 117),

und wenn Köſtlin „alles, was auf den Pakt Fauſt's mit Mephiſtopheles ſich bezieht und irgendwie mit ihm in Beziehung ſteht", für ſpät hält, ſo iſt dies gerade nur ein Schluß aus Weiße's oder Viſcher's durchaus willkürlicher, ja widerſinniger Annahme, der Erdgeiſt habe früher eine bedeutendere Rolle geſpielt, er habe den Mephiſtopheles dem Fauſt zum Diener und Geſellen gegeben. Daß der Gedanke, der Erdgeiſt gebe den Mephiſtopheles Fauſt zu, wie im Fauſtbuche der Teufel dieſen als spiritus familiaris ſendet, weil er ſelbſt ein zu hoher Geiſt ſei, um ihm zu dienen, daß dieſer Gedanke den Dichter gar nicht kommen konnte, ergibt ſich ſchon aus der einfachen Erwägung, deren Wahrheit auch Viſcher (S. 7) erkennt, ohne ihr die nothwendige Folge zu geben, daß die Idee eines ſchaffenden Naturgeiſtes ſich gar nicht damit reimt, daß er einen böſen Geiſt zuſchickt. Der Erdgeiſt iſt eben ſo wenig wie der Makrokosmos ein teufliſcher Geiſt, und Fauſt beſchwört ihn nicht, damit er ihm ein genußreiches Leben verſchaffe, ſondern er will durch das Anſchauen deſſelben unmittelbare Einſicht in das ganze Wirken und Weben alles irdiſchen Seins und Lebens gewinnen. Wenn er am Schluſſe der erſten Szene bemerkt, daß Wagner, „der trockene Schleicher", durch ſeine Ankunft „die Fülle der Geſichte" ſtöre, ſo ſcheint uns jetzt keineswegs daraus hervorzugehn, daß er den Erdgeiſt noch einmal beſchwören wolle — die niederſchmetternde Stimme des Erdgeiſtes muß er für reinſte Wahrheit halten —, ſondern er kann nur an andere magiſche Beſchwörungen denken, mit denen er es jetzt wohl noch verſuchen könnte, obgleich er im Grunde in dieſem Augenblicke wenig Luſt dazu haben dürfte. Viſcher meint (S. 10), der Erdgeiſt habe den Fauſt durch die beſchämenden Worte: „Du gleichſt dem Geiſt, den du begreifſt, nicht mir!" zu dem Entſchluſſe treiben wollen, dem Wiſſensdrange zu entſagen und auf dem Wege der Erfahrung die Wahrheit des Lebens kennen zu lernen. Aber ſchlechter hätte der Erdgeiſt dann ſeinen Zweck gar nicht erfüllen können, abgeſehen davon, daß eine ſolche Thätigkeit, eine ſolche Leitung dem Weſen des Erdgeiſtes durchaus fremd iſt. Erweiſt ſich aber nach allem die Annahme, Fauſt habe urſprünglich den Erdgeiſt noch einmal beſchwören und dieſer ihm den Mephiſtophes ſenden ſollen, als eine völlig verkehrte, ſo fällt damit auch alles, was Köſtlin über den frühern Plan des Dichters und über den Grund weshalb dieſer denſelben aufgegeben, weitläufig entwickelt hat.

Zeigt auch Fauſt ſich über Wagner's Störung im erſten Augenblick unwillig, ſo ſoll doch gerade im Geſpräche mit dieſem der eben ſo arg Gedemüthigte wieder ſich aufrichten, da er einem ſolchen todten Buchſtabengelehrten gegenüber ſeinen ganzen Werth empfindet. Der Gegenſatz dieſes in beſchränktem Wiſſen, in der Kenntniß des Ueberlieferten ſich behaglich findenden, nur das Verlangen nach Wortwiſſen und einer gewöhnlichen wiſſenſchaftlichen Stellung als Profeſſor oder Pfarrer kennenden Menſchen rückt uns gerade den nach innerſter Erkenntniß ringenden Fauſt in ein noch helleres Licht. Dieſer leugnet hier ſogar die Möglichkeit einer klaren Erkenntniß der Vergan-

genheit, und als Wagner von der Erkenntniß der Welt und des Menschen spricht, spottet er über die beschränkte Ansicht der Menge, welche jede reinere Anschauung als ketzerisch verfolge. Für Faust, der überhaupt an jeder Möglichkeit, etwas über Welt und Geist zu wissen, verzweifelt, dürfte die letztere Aeußerung doch nicht ganz passend sein, und so möchten wir die vier Verse „Die wenigen — verbrannt", wie treffend sie auch an sich sind, doch an dieser Stelle wegwünschen.

Vischer meint, auf das Gespräch mit Wagner habe Goethe ursprünglich ein Selbstgespräch folgen lassen wollen, zur Darstellung des Ueberganges der Verzweiflung zum kühnen Entschlusse, den Erdgeist noch einmal zu beschwören; die Verzweiflung habe er allerdings bis zu dem Gedanken des Selbstmordes anwachsen lassen können, der aber auf eigenen Antrieb dem Vorsatz einer zweiten Beschwörung gewichen sei. Aber nicht allein konnte der Gedanke einer zweiten Beschwörung dem Niedergeschmetterten gar nicht kommen, sondern jener von Vischer bezeichnete Uebergang ist eine völlige Unmöglichkeit. Wie könnte der an allem Wissen Verzweifelnde plötzlich auf den Gedanken fallen, da es nun einmal nicht anders sei, auf alles Wissen zu verzichten, und, wie sich Vischer ausdrückt, „auf dem Wege der Erfahrung die Wahrheit des Lebens kennen zu lernen"? Das wäre ein unerklärlicher Sprung. Der Erdgeist soll dann dem Faust versprechen, ihm einen seiner Diener zu senden. Dieser mußte offenbar ein böser Geist sein oder die geistige Kraft des Menschen sehr verachten, wenn er den Faust auf solche Wege treiben wollte. Daß die Szene auf dem Spaziergange, die dem ursprünglichen Entwurf angehört, dann ohne alle Beziehung wäre (sie mußte dann zwischen das Versprechen des Erdgeistes und das Erscheinen des Mephistopheles fallen), sieht man auf den ersten Blick; einer Einwirkung der Natur auf Faust bedürfte es dann nicht, da dieser einzig mit der Erwartung des versprochenen Geistes beschäftigt sein würde, wenn es überhaupt möglich wäre, an eine längere Zeit zwischen dem Versprechen des Erdgeistes und der Sendung des Mephistopheles zu denken. Aber dieses ganze weitere Heranziehen des Erdgeistes ist ein loses, auf völliger Verkennung desselben beruhendes Spiel. Vischer meint, der Erdgeist wirke, wie er nach seinem Wesen müsse, weder gut noch böse; er gebe Faust zu erkennen, daß man nicht das Naturganze auf einmal, ohne vernünftige Mittel, mit Verachtung aller Methode, Geduld und alles Experiments erforschen könne, und treibe ihn auf den Weg praktischer Erfahrung. Aber wie kann er Faust's Wissensdurst auf diese Weise löschen, wie seine Verzweiflung beschwichtigen, und müßte er ihn nicht auf die nöthige Beschränkung, wie auf alles dasjenige hinweisen, was dem Menschen auf Erden wirklich zu wissen vergönnt ist? Der Erdgeist soll aber auch ferner dem Faust zu erfahren geben, daß man nicht praktisch das Ganze des Lebens in einem Zuge durchgenießen könne. In Mephistopheles, dem Beauftragten des Erdgeistes, soll dann dessen Wesen allerdings als böser Wille erscheinen. Um die Wunderlichkeit des Erdgeistes

zu vollenden, soll dieser also auch noch so unglücklich in der Wahl seines Beauftragten sein!

Doch wenden wir uns von diesem leidigen Hirngespinnste zu unserer Dichtung zurück, so folgte wohl ursprünglich der Spaziergang unmittelbar auf das Gespräch mit Wagner und sollte, wie eben in der Wissenschaft, so jetzt im Lebensgenusse der durchaus verschiedene Standpunkt Faust's und Wagner's sich uns darstellen, Faust's beim Vollmondschein erwachtes tiefes Naturgefühl, jetzt beim Sonnenuntergang mächtig hervorbrechen. Erst später, wohl in Italien, kam Goethe der Gedanke, den Faust durch den unerträglichen Schmerz, hier auf Erden keine wahre Erkenntniß erlangen zu können, zu dem Entschlusse zu treiben, den Sprung ins Jenseits zu wagen, wo ihm vielleicht unmittelbare Erkenntniß zu Theil werde. Die ganze Szene ist mit großem dichterischem Schwunge und ergreifender Wahrheit ausgeführt, wenn sich auch nicht leugnen läßt, daß sie durch einen ganz andern Ton von den beiden frühern absticht, ja auch in ein paar Punkten zu ihr nicht recht stimmt, daß weder die Anknüpfung noch die Einheit des Tons gelungen ist. Köstlin meint, auch dieses zweite Selbstgespräch des Faust gehe im wesentlichen auf den ältesten Entwurf zurück; das sollen „unter anderm (warum wird denn dieses andere nicht angeführt?) schon die auch hier vorkommenden Anklänge an Werther beweisen". Die Anklänge an Werther beschränken sich aber hier einfach darauf, daß hier, und in einem Briefe Werthers des Umstandes gedacht wird, daß unter dem Fuße des harmlosen Wanderers Würmer ihr Leben einbüßen, was aber in beiden Stellen in ganz anderer Beziehung und Ausführung geschieht. Der Gegensatz des Wurmes zu den Göttern lag hier so nahe, daß der Dichter 1788 ebenso wohl darauf kommen konnte als ein Jahr nach der Dichtung des Werther. Die von mir aufgezeigten Widersprüche berührt Köstlin gar nicht, dagegen glaubt er meine Bemerkung, das von der äußern Umgebung des Faust hergenommene Motiv hätte hier nicht wiederholt werden sollen (S. 195), dadurch widerlegt, daß er dazu durch die „grausame" Abweisung der Erdgeistes „zurückgestoßen" sei. Als ob ein schon einmal angewendetes Motiv, das Umherblicken im Zimmer und Hervorheben der düstern Umgebung, nicht durch die Wiederholung verlöre! Vischer's Ausstellung, der Anfang des Selbstgespräches habe etwas Schleppendes, wiederhole schon früher Ausgesprochnes, wird nicht besser wiederlegt, da Köstlin übersieht, wie das Anstößige gerade darin liegt, daß Faust sich erst weitläufig wieder in die Stimmung zurückversetzen muß, worin er sich im Augenblicke vor Wagner's Anklopfen befand, wobei der Dichter es darin versah, daß er hier, wie ich erwiesen, jenen Augenblick etwas anders darstellt, als oben geschah. Daß sonst die Entwicklung des zweiten Gesprächs eine durchaus gelungene sei, habe ich ausführlich entwickelt; Köstlin übersieht auch hier den wirklichen Zusammenhang der Gedanken. Vischer will es jetzt nicht mehr billigen, daß bei dem Entschlusse zum Selbßmorde „jeder Ausdruck von Angst

und wilder Aufregung" fern gehalten sei; aber wie sollte Faust im Augenblick, wo ihm ganz unerwartet eine Rettung, die Aussicht auf sofortige Erfüllung seines brennenden, verzweiflungsvoll zurückgewiesenen Verlangens, erscheint, von einem andern Gefühle erfüllt werden als von der durch die Kühnheit der That selbst gehobenen begeisterungsvollen Freude! Erst als das Hochgefühl des vorgeschauten reingeistigen Lebens sich mit aller Lebhaftigkeit ausgekocht, gedenkt er der dem Menschen anklebenden Liebe zum Leben, das da so hold lächle, im Gegensatz zum Dunkel des Todes und der Furcht vor dem Jenseits, die aber jener Begeisterung gegenüber ihn nur augenblicklich anfechten, keine Gewalt über ihn gewinnen können. Am seltsamsten ist, was Vischer gegen das Motiv vorbringt, daß Faust, durch den Kirchengesang abgehalten, ins Leben zurückgerufen wird. Das soll deshalb nicht zu billigen sein, weil man dadurch früher allgemein zu einem Mißverständnisse geführt worden, das freilich nicht möglich sei, wenn man genauer hinsehe; „aber nicht jeder sieht genauer hin." Wenn eine Stelle dadurch ungehörig sein soll, daß man sie bei gedankenlosem Lesen mißverstehn kann, so wird die Zahl der ungehörigen im „Faust" ins Unendliche steigen; nicht die Stelle selbst wird durch die Gedankenlosigkeit des Lesers ungehörig, sondern die Gedankenlosigkeit ist unehörig, und für diese soll der Dichter nimmermehr schreiben. Weiter meint Vischer, Goethe habe sich hier durch seine Neigung zum Opernhaften, die in seinen mittlern Jahren so fühlbar werde, zur Unzeit bestimmen lassen; dem Zusammenhange nach hätte hier Mephistopheles eintreten, durch schmeichelnde Worte und Mittel Faust für die Reize des Lebens gewinnen sollen. Köstlin räth bei seiner Vertheidigung der Stelle, zu einer seltsamen Deutung, indem er den Nachdruck darauf legt, daß der Ostergesang ihm die Empfindung zum Bewußtsein bringe, in welcher er sich den gewöhnlichen religiösen Beruhigungsgründen gegenüber befinde, er hier „auch von Seiten des Religiösen eine Enttäuschung erfahre oder zu erfahren meine". Aber das Geständniß, daß es ihm am Glauben fehle, ist ja nur ein ganz nebensächlicher Punkt, die Hauptsache liegt darin, daß die durch die Erinnerung an seine lebensfrohe, glaubensselige Jugend in seiner Seele hervorgerufene Rührung, dieses letzte Band, das ihn noch an das ihm einst so freudige Leben fesseln kann, ihn vom letzten Schritte zurückhält. Nicht die Furcht vor den jenseits dem Selbstmörder drohenden Strafen, nicht die Liebe zum Leben hält ihn ab, sondern die Empfindung seiner längst hingeschwundenen Jugendseligkeit, die ihn so wunderbar mahnt, daß es doch im Leben inniges Glück gebe; auf den Schwingen dieser Töne erscheint ihm gleichsam die Jugendzeit als Stimme des Guten, die seine innerste krampfvoll ergriffene Seele, wie sehr sich diese auch dagegen sträubt, ergreift. Eben um diesen Kampf, die allmählich immer tiefer dringende Wirkung zu schildern, mußte dem Ostergesange eine weitere Ausdehnung gegeben werden. Freilich beruht es auf einem blogen Zufalle, daß gerade in dem Augenblicke, wo Faust die Schale an den

Mund setzt, der Ostergesang erschallt, aber alles Zufällige kann die dramatische Darstellung nicht entbehren, es kommt nur darauf an, daß wirklich ein dichterischer Zweck dadurch erreicht werde und die hinreißende Darstellung den Gedanken, daß dieses zufällig sei, nicht aufkommen lasse. Den ganzen Entschluß zum Selbstmord hat der Dichter trefflich begründet, doch dürfte man zweifeln ob er an dieser Stelle durchaus nöthig gewesen. Faust hätte vorab durch das Gefühl seines Werthes einem Wagner gegenüber beruhigt werden können. Viel energischer freilich tritt er auf, wo der Drang nach Erkenntniß ihn treibt, das Leben wegzuwerfen, so daß nur die zufällig in ihm erwachte kindliche Rührung, die bei der Erregtheit seiner ganzen Natur in diesem ahnungsschweren Augenblick sehr nahe lag, ihn zurückhält. Die Szene soll gerade der Darstellung seines unendlich tiefen Dranges nach unmittelbarer Erkenntniß einen dramatischen Abschluß geben, dagegen lag dem Dichter der von Köstlin bezeichnete Gedanke fern, das undenkbar Anmaßliche, das willkührlich Gewaltthätige des Entschlusses zum Selbstmord sei die beste Vorbereitung für das Eintreten in den Teufelspakt. Vielmehr liegt die dramatische Bedeutung der ersten Scenen darin, daß dem Faust sein bisheriges Leben und sein ganzes Wissen so gründlich verleidet werden, daß es ihn nun von diesem, das er nicht erlangen kann, zum Sinnengenuß treibt, und nichts als dieses ist der eigentliche Sinn des in den folgenden Szenen eingeleiteten und geschlossenen der Sage entnommenen Vertrages mit Mephistopheles, der dem Dichter zugleich eine erwünschte Handhabe gibt, dem Faust zur märchenhaften Erfüllung aller seiner einzelnen Wünsche zu verhelfen.

Gerade auf dem Spaziergang erwacht Faust's schwärmerische Genußsucht, die im Gegensatz zu der Genußsucht des Volkes geschildert wird; eben darin liegt die Bedeutung der vor Faust erscheinenden Spaziergänger, deren bezeichnende, wohlgeordnete Aufeinanderfolge ich früher nachgewiesen habe. Daß die Szene der Spaziergänger eigentlich nur für sich anmuthig sein sollte und sei, ist eine der vielen irrigen Beurtheilungen Vischer's, wobei ihm die bekannte Aeußerung Goethe's in einem Briefe an Schiller vom Juni 1797 vorschwebt, er werde sorgen, daß, da das Ganze des „Faust" immer ein Bruchstück bleiben werde, die Theile anmuthig und unterhaltend seien, „und etwas denken lassen"; das letztere läßt Vischer absichtlich zur Seite. Ueberhaupt hat man jene Mittheilungen Goethe's an Schiller aus dem Jahre 1797 auf die ungerechteste Weise gegen unsere Faustdichtung benutzt, ohne zu bedenken, daß Goethe damals durchaus noch keine so vollständige Bearbeitung im Sinne hatte, wie er sie später ausführte, was schon aus der Aeußerung vom 1. Juli zu entnehmen, „hätte er einen ruhigen Monat, so sollte das Werk zu männiglicher Verwunderung und Entsetzen, wie eine große Schwammfamilie aus der Erde wachsen", daß er damals überhaupt noch nicht zur Klarheit über die weitere Ausführung gelangt war, und die Aeußerungen gegen Schiller, dessen Urtheil und Rath er zu vernehmen wünschte, höflich und rückhaltend sind, da

er bemerken mußte, daß dieser seine eigentliche Absicht nicht recht begriff. Am wenigsten kann eine Aeußerung vom Jahre 1797 für die Bedeutung einer zweiundzwanzig Jahre früher gedichteten Szene beweisen. Den Faust uns in der Natur zu zeigen und hier seiner schwärmerischen Genußsucht einen ahnungsvollen, auf die Tiefe seines erregten Gemüthes deutenden Ausdruck zu verleihen, war Goethe's Absicht bereits im Jahre 1775, und noch jetzt stehen beide Szenen ganz an rechter Stelle. Schon ursprünglich spielten sie am Ostertage, woher der Dichter auch die Abhaltung vom Selbstmord durch den Ostergesang begründen konnte; die Erwähnung des morgigen Ostertages von Seiten Wagner's am Ende des ersten Gesprächs fügte Goethe erst bei der vollständigen Herausgabe des ersten Theiles (1806) passend ein. Vischer verrückt ganz die Bedeutung der Szenen, denen er „große episch-lyrische Schönheit" zuschreibt (aber sie sind gewiß eben so lebhaft dramatisch entwickelt), wenn er meint, wie vorher durch die frommen Klänge des Gottesdienstes, so werde Faust jetzt durch die einfache Lebenslust des Volkes sachte aus seinem ursprünglichen Zustande gezogen, dem Leben gewonnen, die menschlich einfache Rührung und die menschlich einfache Genußfähigkeit erweiche und ermuntere in einem und demselbem Sinne Faust's Gemüth. Dieser wird hier nicht dem Leben gewonnen, sondern gerade aus dem Leben herausgetrieben, wenn er auch dem Pedanten Wagner gegenüber ebensowohl den beruhigenden Glauben als die fröhliche Lust des Volkes empfinden kann. Wie früher sein Wissensdrang, so schweift jetzt seine Genußsucht über alle Schranken, um bald gleicher Verzweiflung wie jener zu verfallen; kann diese im frischen Naturleben schwärmerisch sich ergehn, so muß sie in der engen Studierstube und in der traurigen Beschränktheit seines armen Professorlebens sich grausam gefesselt fühlen. Wenn Vischer bemerkt, es seien in der frühern Szene und im Spaziergange dieselben Menschen, welche schlecht glauben und frischweg sich freuen, so ist das zum Theil richtig, aber nicht von Goethe angedeutet, der freilich am Schlusse des Ostergesanges auf die fromme Beruhigung derjenigen hinweist, die an Christus glauben und ihm dienen, und dieser Aufschwung der fromm sich hingebenden Seele bildet dort den Gegensatz zu Faust's verzweiflungsvoll übermüthigem Frevel, durch eine Gewaltthat seinem Leben ein Ende zu machen. Der Dichter hat aber die Szene des Spazierganges auch dazu geschickt verwandt, auf Faust's liebevoll den Menschen zugewandtes Herz hinzuweisen, so daß sein edler, innig warmer Sinn im Gegensatz zum trocknern, eigensüchtigern Wagner lebendig hervortritt. Die treffend in Handlung gesetzte Erinnerung an sein früheres Leben, wo er mit seinem Vater der Pest zu wehren gesucht, wirkt an ihrer Stelle sehr ergreifend; indessen fragt es sich, ob sie zu dem Bilde Faust's ganz passe. Jene traurige Zeit müßte einen trüben Schatten in sein Leben geworfen, sie müßte schon frühe ernstlichen Zweifel an menschlicher Wissenschaft in seiner Brust erregt haben, wie wir sie bei Faust nicht voraussetzen dürfen, bei welchem sie von nachhaltigen, sein ganzes Leben um-

gestaltenden Folgen gewesen sein würden; er könnte sich dann nicht ruhig in sein Professorleben geschickt haben.

Daß ursprünglich die Szene des Spazierganges ein anderes Ende nahm, wie jetzt, oder der Schluß gar nicht ausgeführt war, dürfte kaum zu bezweifeln sein;[1] wie sich Goethe früher die Anknüpfung des Mephistopheles gedacht, darüber scheint der beabsichtigte Disputationsaktus[2] kaum einen Zweifel zu gestatten. Meine S. 262 geäußerte Vermuthung dürfte, zieht man alles in Erwägung, sich fast zur Gewißheit erheben. Die jetzige Anknüpfung, daß Mephistopheles in dem Augenblicke, wo Faust zu dem sehnsüchtigen, noch an keine wirkliche Erfüllung denkenden Wunsche nach der Hülfe eines der Luftgeister oder eines Zaubermantels getrieben wird, in der Gestalt eines Hundes sich naht, ist so glücklich erfunden als mit dramatischem Leben durchgeführt.

Als Faust in sein Studierzimmer zurückkehrt, hat sich die schwärmerische Aufregung seiner Seele gelegt; von der stillen Ruhe der schweigenden Nacht glaubt er sich ahnungsvoll angeweht.[3] Aber leider ist die Beruhigung seiner Seele, das Wiederkehren der rein menschlichen Gefühle eine bloße Selbsttäuschung; vergebens will er sich selbst überreden, er fühle sich in seinem von der Lampe erleuchteten Zimmer auch heimisch und wohl, frische Lebenshoffnung blühe wieder in ihm auf. Nur zu bald — das Knurren des Pudels begleitet das in seiner Seele sich hebende Ungenüge — empfindet er, daß ihm die innere Beruhigung fehle, und eine solche zu gewinnen, greift er zum neuen Testamente, das er lange nicht angesehen; wenn er hofft, aus diesem jenen Seelenfrieden zu schöpfen, womit dasselbe ihn früher wohl erfüllt hatte, so ist das ebenfalls eine Täuschung, es ist mehr dringlicher Wunsch als Hoffnung. Dies verkennt Köstlin, wenn er darin, daß Faust hier in der Offenbarung Beruhigung sucht, einen Widerspruch mit der frühern Szene findet, wo dieser gesteht, daß ihm der Glaube fehle. Gerade hier zeigt sich sofort aufs deutlichste, daß der Glaube ihm geschwunden, indem er seine dem Sinne der Bibel geradezu entgegengesetzte Ueberzeugung in dieselbe hineinträgt. Hier ist Faust dem Mephistopheles weit genug, er hat ihn da, wo er ihn wünscht, um ihm jetzt

---

[1] Köstlin will (S. 18) nicht einsehn, welche andere Bedeutung der Spaziergang ursprünglich gehabt haben könne, als zur Vorbereitung des Erscheinens des Mephistopheles in Hundsgestalt zu dienen; dieses letztere scheint ihm ganz ursprünglich, obgleich ihm Mephistopheles nach dem ersten Plane ein vom Erdgeist dem Faust zugegebener Geselle ist.

[2] Der Brief an Schiller, in welchem Goethe desselben gedenkt (726), ist nicht vom März 1800, sondern wie ich (Schiller und Goethe S. 219. 229) bemerkt habe, vom 6. April 1801. „Die große Lücke", worin bald nur noch der große Disputationsaktus fehlen soll, ist die erste des Fragments, zwischen dem Gespräch mit Wagner und den Worten des Faust in der zweiten Unterredung mit Mephistopheles „Und was der ganzen Menschheit".

[3] Die Worte „mit ahnungsvollem — weckt" sind als ein auf eine tiefe Nacht zu beziehender Satz zu fassen; das Relativum ist hier in sehr kühner Weise ausgelassen.

in menschlicher Person nahe zu treten. Die Anknüpfung ist aber hier freilich mehr der Sage entsprechend als im Zusammenhang gegründet; denn die Genußsucht muß ja eigentlich hier Faust dem Mephistopheles zutreiben, aber die Verbindung mit dem Teufel wird in der Sage immer als ein Abfall von Gott aufgefaßt, der nur dann stattfinden kann, wenn der Glaube gelockert ist, und so tritt dieses auch hier als Anknüpfungspunkt und zugleich zur Einführung seiner magischen Künste hervor, bei denen freilich auch den christlichen Symbolen eine große Kraft nach der gangbaren Vorstellung zugeschrieben wird. Die dramatische Darstellung, wie Mephistopheles nicht wider seinen Willen, obgleich er sich dagegen zu sträuben scheint, dazu gebracht wird, als fahrender Scholastikus aufzutreten, ist außerordentlich glücklich gelungen, sehr belebt und anschaulich, daß wir, ohne irgend von einem Zweifel berührt zu werden, uns in die Wirklichkeit hinein versetzt fühlen; daß er die Beschwörungsformeln sehr lässig behandelte, ihnen keine besonders weite Ausführung zu Theil werden ließ, kam ihm dabei sehr zu statten. Köstlin hat richtig bemerkt, daß Vischer mit Unrecht in de Wette's Vorwurf einstimme, es sei hier des Hokuspokus zu viel. Der Hokuspokus lag in der Sache; Mephistopheles hat an solchen Gaukeleien Spaß, denen Faust mit seinen magischen Beschwörungen entgegentritt. Der Dichter hat sich dieses unentbehrlichen magischen Zubehörs mit Bescheidenheit bedient. Faust hat den Mephistopheles so bewältigt, daß dieser gezwungen ist, ihm die ganze Wahrheit zu sagen, so gut er als Teufel sie versteht; darin, daß er dabei den Ton eines Professors der Philosophie oder vielmehr eines fahrenden Scholastikus annimmt, in dessen Tracht und ganzer Weise er auch erscheint, zeigt sich der Schalk, welcher des gelehrten, aller seiner Metaphysik längst überdrüssigen Professors spotten will, dem er sich gleich als ein Mann vom Fache darstellt. Hiermit erledigen sich alle Ausstellungen, welche Weiße und Vischer erhoben haben. Letzterer findet jetzt auch hier wieder etwas Opernhaftes, aber das war ja durchaus gefordert, um die Leere des Inhalts zu verdecken; denn wir haben hier gerade eine bloße Uebergangsszene, deren Ausführung um so gelungener ist, je leichter sie scheint. Das Geschick des Dramatikers gerade in solchen bedeutungslosen aber zum Zusammenhang und anschaulicher Vergegenwärtigung unentbehrlichen Szenen zu erkennen, ist freilich weniger Sache. Vischer bemerkt weiter: „Die Form des Gesprächs, worin Mephistopheles den Faust lüstern nach der Welt stimmen wollte, ist auf einen verunglückten philosophischen Versuch verwendet, und die eigentliche Aufgabe wird dann in der musikalischen Form gelöst.“ Das heißt nun wieder den Dichter völlig mißverstehn. Mephistopheles will den Faust nicht „lüstern nach der Welt machen“, er will ihn zunächst mit seiner Gegenwart anwehn, ihm einen Begriff von seiner Macht geben und ihn dann zum energischsten Ausdruck seiner Verzweiflung treiben. Vortrefflich weiß der Dichter zunächst die Erscheinung des Mephistopheles als einen herkömmlichen Besuch eines fahrenden Scholastikus einzukleiden, das zufällig

gezogene Pentagramma (auch dieser Zufall wirkt durchaus nicht störend) dazu zu benutzen, daß die Möglichkeit eines Vertrags mit der Hölle dem Faust nahe gelegt wird und Mephistopheles zu seiner Einschläferung einer traumar-Erscheinung sich bedient. Daß letztere Faust's Sinnlichkeit weckt, ist für den sinnlich verlockenden Teufel charakteristischer als für die Handlung bedeutend. Auch Köstlin hat diese Bedenken Vischer's als ganz unhaltbar nachgewiesen, wenn ich auch freilich nicht in allem ihm beistimmen kann. Zu meiner gegebenen Erläuterung (S. 226 ff.) habe ich nichts hinzuzusetzen, als daß man billig verlangen dürfte, wer am „Faust" zum Ritter werden wolle, solle wenigstens durch genaue Erwägung der vorhandenen Entwicklungen sich vor groben Mißverständnissen sichern.

Störend ist es, daß wir zwischen dieser und der folgenden Szene, obgleich beide an demselben Orte spielen und Faust am Ende der ersten wie am Anfang der andern auf der Bühne sich befindet, eine Zeit von einem oder wahrscheinlicher mehrern Tagen annehmen müssen. Das rasche Ueberspringen von einer meist kurzen Szene zur andern ist freilich eine charakteristische Eigenheit des ersten Theiles, besonders in der Szenenreihe mit Gretchen, da der Dichter uns ein allseitiges Bild der Handlung in rascher, lebhaft wirkender Darstellung zu entwerfen sucht; aber ein solcher unvermittelter Uebergang von einer Zeit zur andern bei bleibender Szene und Hauptperson ist doch in keiner Weise zu billigen. Zwischen beide Szenen sollte eigentlich ein Zwischenakt fallen, wie man denn auch bei der Darstellung auf der Bühne nach Faust's Erwachen das Ende eines Aktes setzt; allein die Eintheilung in die Akte widerstrebt, wie S. 137 ausgeführt ist, ganz der Natur des ersten Theiles, der auf sie gar nicht berechnet ist. Faust, dem der Gedanke einer Verbindung mit dem Teufel nahe getreten ist, hat sich nach der Entfernung des Mephistopheles in trüber Langeweile gequält; das gewohnte Leben ist ihm nichtiger als je erschienen, aber seine Kraft ist seit dem Entschlusse zum Selbstmord so gebrochen, daß er zu keinem kühnen Entschluß gelangen, sich nicht ermuthigen kann, durch eine Beschwörung den Teufel heranzurufen und durch ein Bündniß mit diesem den Genuß sich zu verschaffen, ohne den seine von allem Behagen ausgeleerte Seele in sich verschmachten muß. Mephistopheles hat nur den rechten Augenblick abgewartet, wo das grämliche Unbehagen seinen Höhepunkt erreicht hat, den Faust ihm gegenüber sofort lebhaft ausspricht, und er weiß ihn durch seinen Spott über seine feige Scheu vor dem Tode zum gräßlichsten Fluche zu treiben. Die große Kunst des Dichters bei der unmittelbar sich anschließenden Abschließung des Vertrages besteht darin, daß er, obgleich er den Vertrag selbst beibehält, er diesen doch, wie gegenständlich er ihn auch darzustellen weiß, wie sehr er uns auch mit der Vorstellung von ihrer Wirklichkeit erfüllt, durch seinen Humor vor dem Verstande völlig vernichtet und die eigentliche Bedeutung der Szene in etwas ganz anderes legt, nämlich in den gräßlichen Fluch des Faust und die Hingabe an den Taumel, dem er

ſich weihen will, um das Leben durchzuſtürmen, da er an jedem wahren Genuſſe, wie früher am wahren Wiſſen, verzweifelt. Nicht Genußſucht iſt es, die ihn treibt, das erklärt Fauſt dem Teufel entſchieden genug, indem er ſich über ſeine armſelige Vorſtellung erhebt, wie ſie den gewöhnlichen Teufelsverträgen zu Grunde liegt, ſondern es treibt ihn, ſeine Kraft in einem thätigen, wenn auch für ihn inhaltsloſen Leben anzuſpannen. Mit Recht hat auch Viſcher jetzt (S. 22) darauf hingewieſen, daß es „nicht die geringſte Seite der unendlichen Genialität" unſeres Gedichtes ſei, „daß es ſo ganz modern aufgeklärt mitten im Scheine des phantaſtiſch Mythiſchen iſt, daß es dieſen Schein immer wieder keck auflöſt und mit der ganzen Kraft der Poeſie wieder herſtellt". Der Dichter weiß uns von Zeit zu Zeit daran zu erinnern, daß die ganze Einkleidung eine märchenhafte ſei, aber ein wirklicher Gehalt zu Grunde liege. Freilich kann hierbei die dramatiſche Einheit nicht beſtehn, da wir uns von Zeit zu Zeit bewußt werden ſollen, daß das perſönliche Einwirken des Teufels keine thatſächliche Handlung ſei, aber der Dichter erreicht dadurch ſeinen Zweck, auf den eigentlichen Gehalt hinzuweiſen, und daß die ganze Teufelswirthſchaft märchenhaft iſt, ſollte ja zum Bewußtſein kommen.

Viſcher bemerkt (S. 12), der den Abſchluß des Vertrags einleitende und ausführende erſte Theil unſerer Szene, wie reich er auch an Tiefſinn und Schönheit ſich zeige, ſei doch mit dem ſpätern, der ſchon im alten Fragment von den Worten „Und was der ganzen Menſchheit" an ſich findet, nicht recht vermittelt; „die Reden drehen ſich in Wiederholungen, ihr Fortgang hat zu wenig folgerechte Entwicklung." Dem letztern Vorwurf gegenüber können wir einfach auf unſere Erläuterung verweiſen, wo auch (S. 240) auf einen kleinen Anſtoß hingewieſen wird. Köſtlin gibt Viſcher entſchieden Recht; der erſte Theil der Unterredung mit ſeinem verdroſſenen Peſſimismusſtimme nicht, meint er (S. 20), zu dem „frohen Lebens- und Thatenmuthe" des zweiten, worin ganz der Freiheits- und Thatendrang des erſten Selbſtgeſprächs hervortrete, und er könne nicht in einem Zuſammenhang damit gedichtet ſein. „Fauſt's Thatenluſt", bemerkt er (S. 55 f.), „iſt in den Worten: „Werd' ich beruhigt je u. ſ. w." bereits wieder erwacht; aber das iſt eben der Fehler, daß ſie dort plötzlich wieder erwacht iſt, nachdem ganz kurz vorher Fauſt alle That, alles Streben verflucht und überhaupt ganz hoffnungslos ſich gebärdet hat. Das Erwachen, das allmähliche Wiederkommen der Thatenluſt ſollte ſelbſt dargeſtellt ſein, es ſollten Reden kommen, in welchen Fauſt aus Anlaß der Erbietungen des Mephiſtopheles, ihm zu dienen, ſich darauf beſinnt, daß mit einem ſolchen Gehülfen ſich doch etwas erreichen und vollbringen laſſe." Nein, man ſollte den Dichter, ſtatt ihn zu meiſtern, erſt verſtehn lernen! Fauſt führt dem Mephiſtopheles, deſſen Dienſt er annimmt, da er durch dieſen allein die Gelegenheit gewinnt, das Leben durchzuſtürmen, ſich dem Taumel zu überliefern, mit entſchiedenem Bewußtſein, wie wenig dieſer das Sehnen des Menſchen zu erfaſſen vermöge, ſpottend zu Gemüthe, daß er wiſſe, wie er

ihm keinen wahren, reine Beruhigung gewährenden Frieden zu geben vermöge. Als dieser aber dennoch meint, ihm auch einen behaglichen Genuß verschaffen zu können, geräth er darüber in Unwillen, und er bietet ihm im Eifer eine ungleiche Wette an, in welche der Teufel gleich einschlägt, der nun die Sache für abgemacht hält und seinen Dienst gleich schon am Abend antreten will. Faust wird entrüstet, als dieser nun gar, wie die Volkssage erzählt, eine mit seinem Blut unterschriebene und besiegelte Vertragsausfertigung verlangt, die er ihm freilich nicht verweigern kann, wie unsinnig sie ihm auch vorkommt, worin Goethe seinen Spott über die barocken Teufelsverträge andeutet. Die wirkliche Ausfertigung hat der Dichter absichtlich, wie nahe es auch lag, nicht dramatisch ausgeführt, um sie als durchaus nebensächlich zu bezeichnen. Die Forderung des Mephistopheles benutzt er aber, um den Faust dasjenige, was er bei seinem Bunde mit dem Teufel bezweckt, noch einmal in aller Schärfe aussprechen zu lassen. Gerade die kalte, verächtliche Weise, womit der Teufel von dem Genusse spricht, worin Faust sich behagen werde, treibt diesen zu einer ergriffenen Schilderung des leidenschaftlichen Taumels, worin er jetzt die eigentliche höchste Bestimmung des Menschen erkennt, und wenn er hierbei in begeisterten, über das Ziel hinausschießenden Eifer geräth, so ist dies eben so natürlich, als daß er bald einsieht, er habe sich doch etwas stark in seiner „Rednerei" übernommen. Mephistopheles hat gegen ihn Recht und Unrecht; das letztere reißt ihn bei des Teufels kaltem Spotte zu jener schwungvollen Darstellung des leidenschaftlichen Durchempfindens der Welt hin, das letztere bringt ihn zur Besinnung zurück, daß er mit allem diesem doch nichts erreiche, daß er doch nicht über sich herauskomme. Hier ist nirgendwo ein Sprung, sondern alles auf das glücklichste dramatisch begründet. Daß gerade hier Faust das Streben seiner Kraft so begeistert hervorhebt, weist bedeutsam auf das hin, was die eigentliche Triebfeder seines ganzen Handelns im folgenden ist, wenn er auch freilich sich augenblicklich so ganz abkühlen läßt, daß er sich blind dem Mephistopheles zu übergeben scheint. Wenn Köstlin darin den Mangel einer nöthigen Vermittlung zwischen dem ersten und zweiten Theile unserer Szene finden will, daß im zweiten Theile Mephistopheles die Rolle des Besonnenen habe, der Faust's überlebendiges Streben dämpfe und beruhige, so übersieht er, daß der Zusammenhang dies gerade fordert, vor allem daß der Vertrag jetzt bereits geschlossen ist. Der Teufel will ihn von seinen schwärmerischen Träumen gleich in die gemeine Wirklichkeit hineinziehen, er soll allem Hohen entsagen und sich auf die dem Menschen allein zustehende niedere Sphäre beschränken.

Da Faust eingesteht, daß er mit all seinem auf eine nothwendige Erfüllung hindeutenden Drange doch nichts erreiche, nicht über sich selbst hinauskomme, so drängt jetzt Mephistopheles zur Abreise, und er bittet ihn, sein ganzes bisheriges Sinnen, das ihm nichts genützt, hinter sich zu lassen, wobei er sich einen Spaß damit macht, das Nichtige und Aermliche seines Pro-

fessorlebens, dessen Faust ohnedies herzlich überdrüssig ist, zu bespotten. Hatte Mephistopheles oben seinen Dienst erst am Abend antreten wollen, so scheint es ihm jetzt gerathener, die Stimmung des Faust zu benutzen und gleich mit ihm davon zu fahren, wobei auch die Begierde des Teufels, bald möglichst mit Faust zu seinem Zwecke zu gelangen, nicht ohne Einfluß ist. Den zufälligen Umstand (doch auch dieser Zufall ist durchaus ohne Anstoß), daß ein Student eben den Faust sprechen will, hat Goethe treffend benutzt, um dessen rascheres Entfernen zu begründen, aber zugleich die todte akademische Kollegienweisheit, den geraden Gegensatz zu Faust's Drange nach innerster Erkenntniß, dessen Nichtbefriedigung ihn dem Teufel zuführt, durch Mephistopheles verspotten zu lassen. Zu einem Bilde des Bodens, worauf Faust sich bisher bewegt hat, durfte dieser Zug nicht fehlen; der früher beabsichtigte Disputationsaktus hatte nur eine untergeordnete Bedeutung, und er sollte auch nur dazu dienen, den Faust zunächst mit Mephistopheles in Verbindung zu setzen. Auf eine kleine Unwahrscheinlichkeit in dem auch dramatisch vortrefflich durchgeführten Gespräche mit dem Schüler habe ich S. 256 hingewiesen.

Ehe der Dichter aber den Schüler auftreten läßt, erfahren wir in dem von bitterer Schadenfreude eingegebenen Selbstgespräche des Mephistopheles, wie dieser überzeugt ist, Faust werde durch sein unbedingtes Streben, das die wirklichen Freuden des Lebens und die in Vernunft und Wissenschaft dem Menschen verliehene Kraft übersieht, sich völlig unglücklich machen. Dieser Mephistopheles ist von dem seelenhaschenden Volksteufel des Vertrages, der dem Faust volle Befriedigung in der gemeinen Sinnlichkeit zu verschaffen hofft, durchaus verschieden; es ist der Teufel, der den Menschen von einem sinnlichen Genuß zum andern schleppen und ihn in dieser trostlosen Armseligkeit sein Leben verschmachten läßt, so daß er jeden wahren, ihm durch seine höhern geistigen Anlagen, durch Geist und Herz bestimmten Genuß darüber verscherzt. Auch hier hat der Dichter mit Absicht die dramatische Einheit verletzt, um den eigentlichen Sinn seines „Faust" hervortreten zu lassen, ja in der Schlußbemerkung, Faust müßte doch zu Grunde gehn, wenn er sich auch nicht dem Teufel übergeben hätte, deutet er bestimmt genug an, daß ihm der Vertrag mit dem Teufel nur eine Einkleidung sei. Der Teufel, der in diesem Selbstgespräch, und auch weiter im Stücke, hervortritt — und es gehört dasselbe aller Wahrscheinlichkeit nach dem Jahre 1775 an — ist die gemeine Sinnlichkeit; Goethe hat ihm aber, um ihn zu einer leibhaften dramatischen Person zu erheben, schneidenden Humor und bittere Schadenfreude verliehen, die gerade in der zweiten Unterredung mit Faust, dem Gespräch mit dem Schüler und unserm Selbstgespräch so lebendig hervortreten, daß schon hier seine Person scharf umrissen vor uns steht.

Wie wir es in den beiden folgenden Kreisen (im ersten und vierten Akt des zweiten Theiles) finden, so geht auch hier Faust erst durch einen andern Kreis durch, worin es Mephistopheles mit ihm versuchen will. Dieser bringt

ihn zuerst mit der studentischen burschikosen Roheit in Verbindung, von der Faust's edle Natur sich nur entschieden abwenden kann. Der Dichter findet hierdurch Gelegenheit, auch diese Seite des akademischen Lebens zu schildern, wie er in dem Gespräch mit dem Schüler die todte akademische Weisheit uns vorgeführt hat. Köstlin nimmt daran Anstoß, daß Mephistopheles, als er den Faust in Auerbach's Keller gebracht, diesem bemerkt, er müsse ihn vor allen Dingen in lustige Gesellschaft bringen, damit er sehe, wie leicht sich's leben lasse; so könne er eigentlich nicht reden, da Faust alle diese Dinge wohl kenne. Aber Faust, wenn er auch selbst früher Student war, hat dieses Treiben längst vergessen; ein solches ungeheures Behagen einer sich austobenden wilden Jugend, die sich in ausgelassenen Roheiten gefällt, ist ihm völlig fremd geworden, und Mephistopheles darf sie ihm mit Recht in seinem Sinne als Muster wahrer, ungehinderter, sich frei ergehender Lebenslust darstellen. Auch hat Mephistopheles die Studenten, zu denen er den Faust gerade führt, als eine ganz ausgesuchte Gesellschaft solcher Bursche gewählt. Wenn Mephistopheles sich mit den Studenten auf seine Weise einläßt, so ist dieses ihm ganz gemäß, und er bewährt hier neben der Freude, welche er an dieser sinnlichen Roheit des akademischen Lebens hat, sowohl seinen Humor als seine Lust, einen Schabernak zu spielen. Nichts liegt ihm ferner, als, was Köstlin ihm zuschreibt (S. 21), seinem Gefährten seine Zauberkunst, an welcher dieser mit nichten zweifelt, durch ein Probestückchen zu bewähren; auch war es durchaus unnöthig, dadurch „spätere großartigere Erweisungen von Mephistopheles' Zauberkunst vorzubereiten". Der Dichter hat uns gelegentlich — denn die Ueberschrift der Szene kommt in dramatischer Beziehung nicht in Betracht — eine Andeutung gegeben, daß wir es mit leipziger Studenten zu thun haben; von welcher Universität Mephistopheles mit Faust komme (der Dichter dachte wohl an Wittenberg), vernehmen wir nicht.

Mephistopheles will den Faust jetzt in die gemeine, bestiale Sinnlichkeit hineinführen, wozu die Hexenküche die ganz vortreffliche Einleitung bildet. Das bestiale, sinnlose Treiben der Hexenwirthschaft schildert uns die jeder menschlichen Würde spottende Gemeinheit, in deren Mysterien Faust hier eingeweiht werden soll, und wenn der Dichter die Gelegenheit ergreift, des albernen Hexenglaubens zu spotten, so thut er dies mit demselben Rechte, womit er den Volksteufel früher oder auch hier verlacht, wo er einmal geradezu den Teufel als abgethan bezeichnet. Einen kleinen Widerspruch, de rsich aus der späten Abfassung der Szene erklärt, haben wir S. 274 bemerkt. Köstlin übersieht die eigentliche Bedeutung der Hexenküche, wenn er meint, es sei ganz in der Ordnung, daß Faust seinen Genossen für sich selbst Gebrauch von seiner in Auerbach's Keller bewährten Zauberkunst machen lasse, um für die veränderte Lebensweise sich vollends einzurichten. Faust widersetzt sich ja dem Ansinnen, zum Verjüngungstrank der Hexe seine Zuflucht zu nehmen, wodurch der Dichter Gelegenheit gewinnt, die Tollheit dieses ganzen Hexen-

aberglaubens schon gleich am Anfange hervorzuheben, und er bequemt sich erst dazu, als Mephistopheles kein anderes Mittel zu kennen erklärt. Freilich kann man hier wohl gegen den dramatischen Zusammenhang das Bedenken erregen, obgleich ich desselben nirgendwo gedacht finde, was denn Mephistopheles mit Faust mittlerweile angefangen, da zwischen unserer Szene und der vorigen nach Faust's Aeußerung seiner Unbefriedigung ein längerer Zeitraum gesetzt werden muß, und man glauben sollte, der Teufel werde es doch zunächst mit der sinnlichen Liebe versucht haben, wogegen aber die Liebe zu Gretchen spricht, die unverkennbar als erste gedacht wird; denn die Annahme, Faust habe sich bisher zu unbeholfen gefühlt „in dieses Element einzutreten, würde eine andere Seltsamkeit voraussetzen. Wir können unbedenklich zugeben, daß hier in der Anknüpfung etwas Ungehöriges sich finde; der Dichter nahm hier die Sache etwas leicht, da es ihm hauptsächlich darum zu thun war, die bestiale, gemeine Liebe, zu welcher Mephistopheles den Faust zu bringen hofft, im allegorischen Bilde der Hexenküche darzustellen, in welcher der Verjüngungs- und Liebestrank gebraut wird. Wenn aber Köstlin meint, nach dem Liebestranke könne Mephistopheles unmöglich sich in der folgenden Szene so über Faust aussprechen, als er thue, ihn als Hans Liederlich bezeichnen, ihn mit einem Franzosen vergleichen, so besteht das sehr wohl mit dem Liebestranke, der an jenen Stellen durchaus nicht erwähnt zu werden brauchte; Mephistopheles spricht keineswegs seine Verwunderung über die Aenderung aus, sondern er hält ihm vor, daß er in seinen Aeußerungen die fortgeschrittensten Ansichten über die leichte Verführbarkeit der Weiber verrathe. Als einen Auswuchs betrachtet Köstlin die „ohnedies zu weit hergeholten literarischen Anspielungen", die vom Tone der ältern Szenen abweichen sollen. Litterarische Anspielungen finden sich aber überhaupt in unserer Hexenküche gar nicht. Wenn Mephistopheles den „breiten Bettelsuppen" ein großes Publikum verspricht, so steht dieser Witz ihm sehr wohl an; denn warum sollte der Schalk nicht auf die schalen dichterischen Erzeugnisse einmal bei guter Gelegenheit hindeuten können? Köstlin meint aber auch, die später eingefügte Frage, was die Thiere in dem Breie herumrührten, passe nicht zu der spätern, was der Topf solle, die nach dieser überflüssig sein würde. Doch hindert nichts, den Topf als verschieden von dem großen Kessel zu denken; ja der hier gemeinte Topf braucht nicht einmal auf dem Feuer, er kann neben dem Herde stehn, obgleich Mephistopheles die Frage thut, als er sich dem Feuer nähert, wie er ja das Sieb an der Wand hängen sieht. Die Anspielungen auf die Zerbrechlichkeit irdischer Macht und Gewalt will Köstlin gelten lassen. „Aber das Weitere, was der Kater und die andern Thiere aus Anlaß der letztern sagen, „daß sie reden, wie sie sehen, reimen, wie sie hören" (d. h. daß sie nicht lügen, sondern einfach Wahrheit reden), „daß es, wenn es ihnen glücke etwas herauszubringen, Gedanken seien" (d. h. daß es freilich mit dem Dichten nicht immer recht glücken wolle, daß es ihnen aber doch nicht an Gedanken fehle), dies alles

ist so unnöthig dunkel und ist so willkührlich dem Küchenpersonal in den Mund gelegt, daß man hier Goethe nicht rechtfertigen kann." Allein zunächst ist hier übersehen, daß die Worte „Wir reden und sehn, Wir hören und reimen", wirklich in der Art der Kinderreime sinnlose Reimereien sind, und die folgenden drei Verse der Thiere, wie die frühern auf ihre eigenen Reimereien gehen, neckische Reime auf die Aeußerungen von Faust und Mephistopheles sind, der letztere aber den zufällig darin liegenden Gedanken als richtig anerkennt, indem er auch hier auf dichterische Erzeugnisse deutet. Jene doppelte Beziehung auf schlechte Dichter liegt aber dem Mephistopheles um so näher, als die Thiere von Anfang an sich aufs Reimen in kindischer Lust am Klingklang verlegen. Noch ehe die Hexe kommt, welche der Teufel um den Verjüngungstrank angehn will, zeigt er dem Faust ein lüsternes Frauenbild in einem Spiegel. Freilich betrachtet Mephistopheles am Ende der Szene den Verjüngungstrank als die Hauptsache, aber Faust selbst fühlt sich durch das Frauenbild mächtig ergriffen. Die beiden letzten Verse könnten leicht ein späterer ungehöriger Zusatz sein, so daß der Dichter bestimmt hätte andeuten wollen, daß die ganze Sache mit dem Vergüngstranke nur eine leere Ceremonie sei, der Teufel durch ein anderes natürliches Mittel wirke, indem er Faust's Einbildungskraft vorab durch sinnliche Reize entflamme. Freilich könnte man meinen, das falsche Versprechen des Mephistopheles, ihm das Muster aller Frauen leibhaft vorzuführen, bedinge eine solche Hervorhebung von dessen wirklicher Ansicht, aber wir kennen den Teufel als Lügner gut genug, so daß wir einer solchen Hindeutung nicht bedürfen. Früher hat er dem Faust bereits versprochen, ihm ein solches Schätzchen auszuspüren und ihm, freilich nicht ohne Spott, Aussicht auf den Besitz desselben gemacht; er nimmt es eben mit seinen Versprechungen nicht so genau, sondern sagt nur immer das, was ihm an der Stelle zu seinem Zwecke dient.

Der böse Erdgeist spukt bei Köstlin auch in der Auffassung des ersten großen Kreises, in welchen wir Faust darauf treten sehen. Nach der fixen Idee von der ursprünglichen Bedeutung des Erdgeistes würde im frühern Plane dieser dem Faust auch „Gretchen und ihre Liebe" verliehen haben, die demnach auch ihn wirklich beglückt haben müsse. Freilich sollte Faust, meint er, auch nach dem ersten Entwurf dieses Glück wieder verlieren, aber nur weil es auf der Erde kein vollkommenes Glück gebe; dieses gerade solle Faust erfahren, „daß der Liebling der Götter von ihnen mit dem Glück auch die Schmerzen des Daseins empfängt". Daher soll es sich denn auch erklären, weshalb der schlimme Mephistopheles Bote des an sich keineswegs schlimmen Erdgeistes sei, des Naturgeistes, der das Gute gebe, aber das Ueble auch dazu. Allein etwas einzelnes kann der Erdgeist überhaupt nicht verleihen, wenn er anders etwas verliehe, und der Beauftragte müßte doch ganz im Sinne seines so vorschauenden Auftraggebers handeln. Mephistopheles läßt sich nun einmal aus der Szenenreihe mit Gretchen nicht herausbringen, und als durch-

aus böser Geist kann er dabei nur eine böse Absicht gehabt haben. Die Geschichte mit Gretchen sollte nach Köstlin's Phantasie ursprünglich „nicht ein dramatisches Durchgangsmoment sein, in welchem Faust die Erfahrung macht, daß ungestümes Streben nach Genuß nur Unglück schafft" (wie kann man die Bedeutung der Tragödie mit Gretchen so schief fassen!) sondern „ein Ruhepunkt, ein selbständiges Glied des Ganzen (das ist sie ja auch jetzt), ein idyllisches Bild eines schönen, aber freilich wie alles Menschliche unvollkommenen Lebens".[1]) Wie mag er sich denn wohl die durchaus nöthige tragische Auflösung gedacht haben? was konnte denn diesem Verhältnisse ein so schreckliches Ende bereiten? Sieht man denn nicht dieser ganzen Szenenreihe unverkennbar an, daß sie, ein paar später nachweislich eingeschobene Szenen abgerechnet, ganz ursprünglich so aus der Seele des Dichters geflossen? Wissen wir nicht, daß Gretchen nach der ursprünglichen Idee als Kindesmörderin, Faust als ihr Verführer dargestellt werden sollte? Jede Möglichkeit, mit den Aeußerungen Köstlin's einen vernünftigen Sinn zu verbinden, schwindet, sobald man sie mit den herrlichen Szenen vergleicht, von denen es sich hier handelt. Warum deutete denn Köstlin nicht an, wie sich wohl der Verlauf im einzelnen gestaltet haben *könne*? Statt dessen wird die wunderliche Behauptung aufgestellt (S. 59): „Die tragische Idylle (ein ganz neuer Begriff!) der ersten Bearbeitung verwandelte sich in der zweiten in eine idyllische Tragödie (nicht weniger neu!). Die Umwandlung war nicht schwer; die tragischen Seiten des Ganzen brauchten nur verstärkt, nur bestimmter als früher hervorgehoben, nur vollständig ausgeführt zu werden, wie dies theils durch die neu eingeführten Szenen mit Valentin theils durch die Schlußszene geschehen ist." Köstlin übersieht ganz, daß in dem Fragment, dessen Zusammenstellung längst nach der vorausgesetzten Umwandlung erfolgte, weder die eine noch die andere der beiden Szenen sich findet, daß eine Kerkerszene aber schon früher, und aller Wahrscheinlichkeit nach ganz gleichzeitig mit den übrigen Szenen, gedichtet war. Welche tragischen Seiten möchte dann Goethe wohl verstärkt, bestimmter hervorgehoben, vollständiger ausgeführt haben? Die ganze Tragödie mit Gretchen beruht gerade darauf und kann auch ursprünglich nur darauf beruht haben, daß Faust im Kampfe der Sinnlichkeit gegen seine edlere Natur unterliegt, von Schuldbewußtsein getrieben sie verläßt und endlich durch die fürchterlichen Folgen seiner Treulosigkeit, durch den Anblick der Zerstörung der schönsten Seele niedergeschmettert wird.

In raschem Flusse stellen uns die ersten Szenen die Bekanntschaft bis zum Liebesgeständnisse dar, wobei der Dichter den Gegensatz der gemei-

1) Auffallend ist es, wie Köstlin meinen konnte, Goethe weise auf die frühere, von der spätern sehr verschiedene Gestalt seines „Faust" in einer Stelle von *Wahrheit und Dichtung* hin, die nicht allein in solcher Weise gar nicht ausgelegt werden kann, sondern die auch zu einer Zeit geschrieben ist, wo er sich unmöglich einer ursprünglichern längst durch eine andere ersetzten Fassung noch erinnern konnte.

nen Marthe, welche auch zur dramatischen Verknüpfung sich glücklich darbot, trefflich zur Hervorhebung der reinen Unschuld Gretchens zu benutzen wußte. Aus Furcht, seiner wilden Gier zu erliegen und zum Verführer der Geliebten zu werden, flieht Faust in Wald und Höhle, aber jene sinnliche Lust, die dramatisch durch Mephistopheles angedeutet wird, treibt ihn zu Gretchen zurück. Vor der Scene in Wald und Höhle ist ein Zwischenraum wenigstens von ein paar Tagen anzunehmen; das Selbstgespräch Gretchens am Spinnrade fällt gleichzeitig mit dieser. Faust's Selbstgespräch in der erstern Szene ist an sich ganz vortrefflich, aber der Ton weicht von den übrigen Szenen zu sehr ab, und das Vertiefen in die Natur möchte hier noch etwas gar zu frühe kommen, zu einem solchen kann Faust jetzt noch keine Ruhe finden. Besonders sticht die Anrede des Erdgeistes am Anfange sehr bedeutend von allem Frühern ab, was sich aus der späten Abfassung erklärt, die gleichzeitig mit der des zweiten Selbstgespräches am Anfang des Stückes fallen möchte. Das Selbstgespräch Gretchens hat Vischer, der es nach der gewöhnlichen irrigen Ansicht für ein Lied nimmt, mehrfach in seiner Aesthetik angeführt (III, 1326 f. 1336 f.), aber ohne die Komposition desselben zu erfassen. Die Szene des Wiedersehens von Faust und Gretchen ist nicht geschildert, dagegen der weitere bedeutende Zeitpunkt, wo Faust die Geliebte zu bestimmen weiß, ihm die Thüre zur Nachtzeit offen zu lassen; dann folgt wieder ein noch längerer Zwischenraum. In der etwas niederländisch gehaltenen Szene am Brunnen sehen wir Gretchen von tiefstem Schamgefühl über ihre schwere Sünde ergriffen, das gesteigert wird durch den Gedanken, wie schwer sie selbst früher eine Verführte zu verdammen pflegte, da sie eines solchen Falles sich nicht für fähig gehalten; in der andern ist die Reue zur höchsten Noth gestiegen, so daß ihr Herz fast bricht und sie bei der Mutter der Erbarmung Hülfe suchen muß. Das Bedenkliche der Einschiebung der späten Szene von Valentin habe ich S. 332 ff. hervorgehoben.[1]) Freilich nimmt Köstlin hier gar keinen Anstoß, ja er findet auch chronologisch alles in schönster Ordnung, ohne sich um die von mir hervorgehobenen Widersprüche zu kümmern. Seine Chronologie (S. 62) ist gar wunderlich. Im Sommer soll Faust in Gretchens Stadt sein, von welcher es zunächst heißt, sie liege in Süddeutschland, während es ihm später einfällt, daß es Frankfurt sein müsse, im Sommer auch im Gebirg (es scheint, als ob er ihn eine Erholungsreise machen lasse); da es winterlich wird, kehrt Faust zu Gretchens Stadt zurück (Mephistopheles hätte sich also wohl die Mühe ersparen können, den Faust zu bestimmen, da die Jahreszeit diesen schon zurücktreibt). Dort bleiben sie denn bis zum Frühjahr, Valentin wird Ende April getödtet. Köstlin scheint demnach entweder Faust sehr lange sich halten zu lassen, ehe er Gretchen verführt, oder gar anzunehmen, nach Gretchens Ver-

1) Ich bemerke hier gelegentlich, daß ich S. 337 im Liede des Mephistopheles irrig V. 5 als Anrede an den jungen Burschen, statt an Kathrinchen, gefaßt habe.

führung habe dieser noch lange Zeit in ihrer Stadt sich aufgehalten, so daß er erst nach Valentin's Tod diese verlassen. Auch spricht die zweite Gartenszene, die einige Zeit nach der Rückkehr fällt, nicht für eine winterliche Zeit. Faust muß gleich, nachdem er Gretchen verführt, von seiner argen Schuld verfolgt, sich davon gemacht haben; dafür spricht die ganze Anlage der drei Szenen, worin das gefallene Mädchen vor ihrem Wahnsinne erscheint, und zu Faust's Charakter dürfte dies allein stimmen; war dieser ja schon aus Furcht, die Geliebte ins Unglück zu bringen, geflohen. Als er der Sinnlichkeit erlegen, da muß es ihn ruhelos von dannen treiben, der Unglücklichen Anblick kann er ebensowenig ertragen, als der böse Begleiter den Gedanken in ihm aufsteigen lassen kann, daß er sie ehrlich machen solle, wie auch bei Fausts titanischer, in keine Beschränkung sich fügender Natur ohnedies eine wirkliche Verbindung mit Gretchen unmöglich ist. Die drei Reueszenen folgen treffend auf einander, wenn auch freilich in undramatischen Sprüngen von einer Situation zur andern. Des auffallenden Umstandes, daß nur in der dritten, wohl der ältesten der Abfassung nach, der Tod der Mutter vorausgesetzt wird, habe ich schon S. 338 gedacht, und die Vermuthung, daß diese Szene ursprünglich wohl unmittelbar nach der zweiten Gartenszene folgen sollte und das Todtenamt der Mutter galt, muß ich auch jetzt aufrecht halten. Freilich hat neuerdings Schnetger in der unten anzuführenden Schrift S. 18 f. gemeint, Gretchens Mutter sei erst nach der Valentinszene gestorben, also nicht am Schlaftrunke, sondern durch einen plötzlichen Tod; dieser oder die Verzweiflung habe es ihr unmöglich gemacht, vorher an ihr Seelenheil zu denken. Aber wenn der böse Geist ihr vorhält, daß die Mutter durch sie unvorbereitet ins Jenseits hinübergegangen (vgl. S. 340 Note 1), wenn Gretchen in der Kerkerszene sich Schuld gibt, daß sie ihre Mutter umgebracht, so kann der Dichter nur an unmittelbare Veranlassung des plötzlichen Todes der Mutter denken. Und daß sie aus dem Schlummer nicht erwacht, in Folge des Schlaftrunkes gestorben, ergibt sowohl der Ausdruck, sie sei durch Gretchen „zur langen, langen Pein hinübergeschlafen", als die Stelle in der Kerkerszene, wo sie selbst von der Mutter sagt, die sie mit wackelndem Kopfe auf einem Steine zu sehn glaubt, sie schlafe so lange, sie wache nicht mehr, und gleich darauf gerade an jene Nacht erinnert, wo sie geschlafen, damit sie selbst sich gefreut. Hätte die Mutter sich zu Tode gegrämt, so verschuldete Gretchen nicht, daß sie unvorbereitet starb, und sie trug keineswegs so unmittelbare Schuld, als der Dichter in jenen beiden Szenen voraussetzt. Dasselbe würde von der durch nichts angedeuteten Annahme gelten, der Schrecken über die Entdeckung von Gretchens Schande habe den plötzlichen Tod verursacht. Nur bei unserer Erklärung (vgl. S. 326) ergibt sich hier die geforderte unfreiwillige Schuld. Schnetger erkennt nicht, daß von einem Betruge Fausts mit dem Schlaftrunk nicht die Rede sein kann, und übersieht unsere Ausführung darüber nicht weniger als unsere sich ganz von selbst darbietende Erklärung, wie es gekom-

men, daß in den zwei Neueszenen und in der von Valentin der Schuld am Tode der Mutter nicht gedacht wird. So verbindet er sich die Augen, um sich in seiner neuen Entdeckung nicht durch das Licht des Tages beirren zu lassen. Bei der Valentinszene denkt der Dichter sich die Mutter offenbar todt, sonst müßte er sie auch auftreten lassen; daß der Bruder ihr nicht den Tod der Mutter Schuld gibt, erklärt sich daraus, daß die Geschichte mit dem Schlaftrunke unbekannt geblieben ist, oder der Dichter hier ebenso wie in den Szenen am Brunnen und im Zwinger Gretchens Schuld am Tode vergessen hat.

Faust treffen wir zunächst auf dem Blocksberg, wohin Mephistopheles ihn eben zur Walpurgisnacht führt. Die Walpurgisnacht ist die eigentliche Hexen- und Teufelsmesse, wo die bestiale Sinnlichkeit ihre Orgien feiert. Dorthin bringt Mephistopheles seinen Helden, damit er sich daran betheilige. Der Dichter kann hierin nur allegorisch den Versuch darstellen, den von seiner Schuld verfolgten Faust durch sinnliche Lüste durchzuschleppen. Dies in der Wirklichkeit auszuführen, ihn mit gemeinen Dirnen in Verbindung zu bringen, konnte er kaum einen Augenblick ernstlich denken; so blieb ihm nur die allegorische Darstellung übrig, daß Faust mit einer der jungen Hexen sich einläßt, aber sich bald unheimlich zurückgeschreckt fühlt und an das unglückliche Opfer seiner Gier fürchterlich erinnert wird. Freilich könnte man meinen, Faust dürfe, nachdem er Gretchen verlassen, nicht fähig sein, sich einem solchen gemeinsinnlichen Genusse hinzugeben, aber sein böser Begleiter, der ihn dahin gebracht, die liebste Seele zu Grunde zu richten, hat einmal Gewalt über ihn, er schleppt ihn durch gemeine Lust hindurch, ohne ihm wahre Wonne, die ihm selbst in Gretchens Armen nicht zu Theil ward, zu gewähren, bis er sich endlich aus eigner Kraft wieder erhebt und er, vom tiefen Gefühle seiner Schuld erschüttert, Gretchen wieder zugetrieben wird, wobei auch äußerlich die über Mephistopheles gewonnene Gewalt hervortritt. Vischer verlor hier ganz den durchgehenden Faden, der in dem Tanze des Faust und seiner Aufstörung aus demselben liegt. Es handelt sich hier nicht um „glänzende Zerstreuungen", obgleich Faust selbst dem Mephistopheles diese „abgeschmackten Zerstreuungen" später vorwirft, sondern um die wollüstige Sinnlichkeit, welcher Mephistopheles ihn überliefern will. Daß Goethe unmöglich hier schon, wie Vischer vorgeschlagen, den Faust an einen üppigen Hof habe führen können, wo Helena nicht als Allegorie des Klassizismus, sondern als „lebendiger Inbegriff voller verführerischen, schwungvollen, plastischen Reize südlicher Weiblichkeit" erschienen und so die Untreue gegen Gretchen durch wirkliche Begebenheit motivirt wäre, hat schon Köstlin richtig bemerkt. Faust kann Gretchen nicht vergessen, er muß zu ihr zurückgetrieben und von den schrecklichen Folgen seiner Verführung tief erschüttert werden, die Tragödie von Gretchen muß einen genügenden Abschluß erhalten, und dadurch eine dauernde Wirkung auf Faust selbst erzielt werden. Daß aber Goethe die Darstellung der Walpurgisnacht benutzte, uns ein dichterisch anschauliches Bild der barocken Hexenfahrt und des Hexensabbaths zu geben und auf die Thorheit dieses wüsten Aberglaubens hin-

zudeuten, wird man durchaus gerechtfertigt finden. Auch darin that Goethe wohl einen glücklichen Griff, daß er der ganzen Darstellung noch eine gehaltvolle Beziehung gab; selbst das dürfte man an sich wohl billigen, daß er durch einen Leugner der Hexen der Widerlichkeit gemeinster Sinnlichkeit ein gewisses komisches Gegengewicht gab und wenn auch die ganze Hexendarstellung nicht gerade auflöste, doch durch den Zweifel andeutete, daß diese Vorstellungen einer trüben, unaufgeklärten Zeit angehörten. Das Ganze ist eine durchaus märchenhafte Komposition, wie sie auf dem Blocksberg an der Stelle ist, doch zieht sich der Faden der Handlung, insofern sie für Faust bedeutsam ist, wohl erkennbar durch das Ganze. In dem Hexenfluge gibt der Dichter keineswegs ein „tiefgeschautes Bild der innern Lüsternheit, Wüstheit und Wildheit des Bösen", wie Vischer meint[1]), sondern er versinnbildlicht uns darin das allgemeine, unruhige Streben, es allen Mitbewerbern vorauszuthun und sich zu einer behaglichen und einflußreichen Stellung emporzuschwingen — ein entschiedener Gegensatz zu Faust, den ein ganz anderes Streben aus sich herausgetrieben hat. Wenn es Goethe gefallen hat, hier im besondern auf die falschen Versuche in der Wissenschaft und der Dichtung hinzuweisen, so wird man ihm die Freiheit nicht bestreiten wollen, neben dem Allgemeinen solche Einzelnheiten hervorzuheben, da er sich hier von allen persönlichen Anspielungen freigehalten. Im Gegensatze zu jenem Vordringen führt nun der Dichter weiter aus, daß es dem Teufel eigentlich nicht um den Fortschritt, sondern um den Rückschritt zu thun sei, und so bringt er uns mit einem glücklichen Uebergange zuerst in den dem Teufel ganz gemäßen Kreis des Rückschrittes, bei dem freilich Mephistopheles sich selbst des Spottes nicht enthalten kann, und aus diesem erst gelangen wir in die ganz eigentliche Lebenswelt des Teufels, in die gemeine Sinnlichkeit. Die Einführung des Proktophantasmisten dürfte, wie treffend sie auch durchgeführt ist, hier nicht an der Stelle sein, weil sie eine persönliche Satire enthält und ganz individuelle Züge gibt, die keineswegs zum Charakter eines Hexenleugners gehören. Auch kann man wohl nicht sagen, der Dichter löse gerade dadurch humoristisch die Wirklichkeit der Brockenszene auf, daß er eine wirkliche noch lebende Person einführe. So wenig wir die Einführung des Proktophantasmisten billigen, so wenig scheint uns die Versetzung des Dilettantismus auf den Blocksberg, wodurch die Einführung des Intermezzos bedingt ist, gerechtfertigt werden zu können, vielmehr müssen wir auch in dieser Einfügung nur eine Willkür sehn. Das Intermezzo hatte Goethe größtentheils vollendet, ehe er den Gedanken faßte, es in den „Faust" einzuschieben, wo die persönlichen Satiren sich ganz ungehörig zeigen. Im allgemeinen kann man aber dem Intermezzo keineswegs den Vorwurf der Plattheit machen, und auch die Komposition zeugt von großem Geschick, wie wir früher

1) Schnetger schreibt dem Dichter bei der Brockenszene die Absicht zu, „den zum Teufel führenden Drang eines Theils der Menschheit überhaupt darzustellen".

ausführlich gezeigt haben. Köstlin ist hier weniger strenge (S. 65 ff.), aber er übersieht den Punkt, auf den es eigentlich ankommt. „Denkt man sich", bemerkt er, „die zu unverständlichen und zu platten und unwichtigen Anspielungen, die „Stimme in der Felsenspalte" (die deutsche Wissenschaft), den Autor, der über das naseweise junge Volk sich ärgert, die Stolberge, den Hennings, den Musageten und einiges der Art hinweg, so bleibt ein gar nicht unpoetischer Kreis komischer Figuren aus verschiedenen, besonders politischen Lebenskreisen übrig, den man immerhin mit Behagen an sich vorübergehn lassen kann." Aber abgesehen davon, daß gerade nicht alle Figuren, die Köstlin hier verwirft, wirklich verwerflich sind, wie z. B. die Windfahne rechts und links gar gut bestehn kann, wenn man auch nicht an die Stolberge denkt (bei der Xenie auf Lavater ist bloß die persönliche Ueberschrift Kranich anstößig), so fragt es sich nicht hierum allein, sondern ganz besonders, ob die Einfügung des Intermezzos und die persönliche Satire hier nicht überhaupt über allen der hier auch dem Humor gezogenen Grenzen hinaus liegt.

Unsere Bedenken gegen die folgende prosaische Szene S. 388 ff. müssen wir auch jetzt aufrecht halten, wogegen die auch von Vischer nicht mißbilligte, worin Faust und Mephistopheles am Rabenstein vorbeisausen, sich wohl anschließen würde, aber freilich nach dem Wegfall der erstern ohne besondere Bedeutung wäre. Wir wünschten statt jener ersten prosaischen Szene eine andere Ausführung derselben, welche die andere kleine Szene, die keinen bedeutenden Punkt der Handlung veranschaulicht, überflüssig machen würde. Ueber die den vortrefflichsten Abschluß bildende Kerkerszene herrscht nur eine Stimme. Gretchen stirbt als Opfer von Faust's Verführung; sie fühlt sich dem Arm der Gerechtigkeit verfallen, vor Faust schaudert ihr bis zum Wahnsinn beunruhigtes Gewissen zurück, wie sehr auch ihr Herz sie zu dem einzig geliebten Manne zieht; die Ankunft des teuflischen Gesellen ist es, welche das Bewußtsein der Kluft, die sie jetzt von Faust trennt, auf das gewaltigste erregt und sie die Flucht ergreifen läßt. Den letzten Ausruf Gretchens „Heinrich! Heinrich!" habe ich schon in den kleinen „Erläuterungen" als Stimme der Sterbenden aufgefaßt, wodurch er nicht allein eine ganz besondere Bedeutung erhält, sondern auch zum Schlusse des zweiten Theils in eine schöne Beziehung treten würde; denn Gretchen, die ihn hier sich nachruft, bittet dort die Mutter der Erbarmung um die Gnade, seine eben von den irdischen Flecken befreite Seele belehren zu dürfen. Gretchens Seele schwingt sich zum Himmel, dem sie sich vertrauensvoll hingegeben; Mephistopheles wird durch die Stimme von oben beschämt, die auf die Macht der himmlischen Liebe hinweist, welche dem durch der Liebe Uebermacht ins Verderben gerathenen Gretchen, das durch den tiefsten Trieb seiner gläubig an Gott hängenden Seele sich aus ärgster Noth aufschwingt, vollste Vergebung angedeihen läßt. Faust folgt dem Mephistopheles weiter ins Leben hinein, aber dieser hat trotz seines „Her zu mir" keine Macht über ihn gewonnen; der erschütterndste Schmerz hat ihn stumm und

ſtarr gemacht, und erſt wenn er dieſen überwunden, wird ſich zeigen, wie ſich ſein Verhältniß zu ihm geſtaltet; er hat jetzt nicht die Beſinnung, ſich der ihm drohenden Gefahr zu entziehen, blind folgt er dem teufliſchen Genoſſen. Wie er aber dieſem entgegentreten, wie er über dieſen ſich erheben werde, können wir ſchon aus dem ſtrengen Ton entnehmen, womit er Gretchens Rettung ihm befohlen. Mephiſtopheles mag bei der Bühnendarſtellung immer den ihm zuſtürzenden Fauſt mit dem Arm ergreifen und mit ſich ziehen, was nur der Unverſtand dahin deuten wird, er ſei nun dem Teufel verfallen. Auch dürfte es nicht unpaſſend ſein, durch eine äußere Erſcheinung den Tod Gretchens nach ihrem letzten Rufe durch eine zweckmäßige Darſtellung ihrer zum Himmel emporſchwebenden Seele anzudeuten, wie Wagner am Schluſſe ſeines Tannhäuſer etwas Aehnliches beabſichtigte.

Ehe wir in die Betrachtung des zweiten Theiles eintreten, haben wir zunächſt einer neuern Schrift zu gedenken, welche ſich die Deutung deſſelben vorgeſetzt hat. Im Jahre 1858 erſchien zur Jubelfeier der Univerſität Jena: „Der zweite Theil des Goethe'ſchen Fauſt, erläutert von Alexander Schnetger". Der Verfaſſer will nicht leugnen, daß meine Erläuterung des „Fauſt" auch um den zweiten Theil ihre Verdienſte habe, meint aber, kein unparteiiſcher Leſer werde zugeben, daß ſie im ganzen eine befriedigende, erquickliche, den Leſer für das Gedicht intereſſirende ſei. Die vielen Leſer, welche das in Wahrheit gemeint und ihr eine hohe Bedeutung beigelegt, ein Alexander von Humboldt, ein Varnhagen von Enſe, ein Karl Simrock, nun Schnetger mag dieſe immer zu den Parteiiſchen rechnen. Schnetger tadelt beſonders die allzugroße Breite und nachdem er ſich vor der groben Unwahrheit nicht geſcheut, Löwe, Meyer, Leutbecher, Deycks und andere (wie es mit dieſen ſtehe, wiſſen die Sachkundigen) hätten für die Sacherklärung „faſt alles Nothwendige gethan", bemerkt er, ich verſchütte oft die Sinnerklärung ganz unter der Sacherklärung, und erzähle weitläufig Dinge, die man zum Verſtändniſſe des Gedichtes gar nicht brauche, oder die jeder nur einigermaßen gebildete Leſer längſt kenne. „Wenn wir z. B. über die allbekannte Fata Morgana dreiundvierzig, über das allbekannte Plumpſackſpiel „Dritter Mann" ſechszehn lange Zeilen zu leſen beſen bekommen und dieſe Weitſchweifigkeit bei jeder ähnlichen Gelegenheit ſich wiederholt, ſo werden wir unwillig über den Schriftſteller, der ſein Buch ſo unnöthig anſchwellen macht." Halten wir uns an die Beiſpiele, ſo iſt eine allgemeine dunkle Vorſtellung von der Erſcheinung der Fata Morgana, wie ſie z. B. das Konverſationslexikon gibt, freilich verbreitet, aber eine genauere Kenntniß deſſen, was von dieſer Luftſpiegelung erzählt wird, iſt gar nicht ſo ganz und gäbe, zur Würdigung der Schilderung Goethe's aber gerade von höchſter Wichtigkeit. Das Spiel „Dritter Mann" iſt keineswegs in ganz Deutſchland bekannt, und ſo müſſen ſich Leſer, bei denen es gerade geläufig iſt, wohl gefallen laſſen, daß es denjenigen zum Beſten erklärt werde, bei denen es ſich nicht findet, wie es z. B. gerade am Niederrhein nicht geſpielt wird, und ich

es erst später an der Mosel spielen sah, nachdem jene Erklärung, wie ich sie nach dem Bericht eines Frankfurters, ich denke nur so weitläufig gab, als die Sache erforderte, längst gedruckt war. Ich wollte eine gründliche, allseitige, vollständige Erklärung geben, und diesem Zwecke habe ich gewissenhaft nachgestrebt, wobei ich so wenig darauf ausging, die Masse des Buches ohne Noth zu vermehren, daß der Umfang desselben mir selbst zu sehr anschwoll. Ja in der zweiten Ausgabe, die Schnetger unbegreiflich genug gar nicht berücksichtigt, sah ich mich genöthigt, noch manche Lücken auszufüllen, die sich bei wiederholter Durchsicht des Gedichtes herausstellten. Ich glaube die Forderungen an eine solche Arbeit genau erwogen und gerade in der ganzen Art der Erklärung eine der schwierigsten Aufgaben nicht ohne Glück gelöst zu haben Es galt hier auch das einzelnste ins richtige Licht zu stellen und nahe liegenden irrigen Auffassungen entgegenzutreten, woher sich auch manche Umschreibungen finden, deren Bedeutsamkeit nur der würdigen kann, der die Absicht derselben erkennt. Wenn Schnetger meint, er könne denen nicht Unrecht geben (wer mag ihm hierbei vorschweben?), die behaupten, man könne in vielen Punkten mit mir unmöglich übereinstimmen, so gehört nicht allein zum Verständniß eines Dichtwerks, sondern auch zur Würdigung einer Deutung und Erklärung mehr, als manche glauben; nur im großen Zusammenhange läßt sich die Wahrheit einer Auffassung einzelner Punkte beurtheilen; wer sich dazu nicht erheben, nicht eine Deutung im großen Ganzen begreifen kann, wer nicht versteht die feinen Fäden zu erkennen, worauf eine solche ruht, den mag man ruhig seinen Irrlichtern folgen lassen, da an eine Verständigung mit ihm nicht zu denken. Den richtigen Weg, meint Schnetger, schlage Hartung ein, der doch zum allergrößten Theile meine Erklärung nur widergibt, und meinen fortlaufenden Erklärungen gegenüber abgebrochene Wort- und Sinnerklärungen bietet, ein Verfahren, welches ich nicht allein für formlos, sondern auch für unzweckmäßig halte, und daher auch in meinen kleinen „Erläuterungen" zu Goethe, bei denen ich die einzig richtige Weise nach reiflicher Erwägung getroffen zu haben hoffe, nicht befolgt habe, überzeugt, daß so die lebendige Einsicht in den ganzen Organismus und die einzelste Ausführung eines Dichtwerks nicht zu vermitteln ist.

Schnetger bildet sich ein, Goethe habe den „Faust" nur als eine Schnur betrachtet, auf welche er als abgerundete Perlen alles aufgereiht, was ihm während seines langen erfahrungsreichen Lebens, sei es in seiner eigenen Brust oder außer ihm, irgend der Beachtung wie der dichterischen Gestaltung werth geschienen, damit es dort mit Zeugniß vom Treiben der Menschen ablege, wofür als schlagender Beweis die Einfügung des „Intermezzo's" in die Brockenszene angeführt wird, mit welcher es aber bekanntlich eine ganz eigene Bewandtniß hat und die doch am wenigsten als eine solche „abgerundete Perle" gelten kann. Hierbei bezieht er sich auf den bekannten späten Ausspruch Goethe's gegen Eckermann, dem Dichter liege daran, (nicht eine Idee darzu-

ſtellen, ſondern) „eine mannigfaltige Welt auszuſprechen und er benutze die Fabel eines berühmten Helden bloß als eine Art von durchgehender Schnur, um darauf aneinander zu reihen, was er Luſt habe". Daß dies aber einer von den vielen paradoxen Ausſprüchen ſei, zu welchen man ſich leicht, und beſonders Goethe, in der Lebhaftigkeit des Geſprächs hinreißen läßt, ergibt ſich ſchon einfach daraus, daß er hier ganz allgemein vom Dichter (zunächſt denkt er freilich an den dramatiſchen) ſpricht, nicht von ſeinem „Fauſt" allein. Glaubt Schnetger im Ernſte, Goethe habe wirklich die Anſicht gehabt, beim Drama komme es nur darauf an, beliebige Einzelheiten ohne Rückſicht auf innern Zuſammenhang und ihre Entwicklung aneinander aufzureihen, glaubt er im Ernſte, „Iphigenie", „Taſſo", „Götz", „Egmont" ſeien nur ſolche Schnüre? Was Goethe hier vom Drama ſagt, iſt eben ſo wenig im ſtrengen Sinne zu faſſen, als was er einmal im Jahre 1782 an Frau von Stein ſchreibt, um den Gegenſatz zu Lavater zu bezeichnen, der aller Menſchen Heil und Seligkeit an den nach ſeinem eigenen Weſen aufgeſtutzten Chriſtus knüpfe: „Wenn unſer einer ſeine Eigenheiten und Albernheiten einem Helden aufflickt, und nennt ihn Werther, Egmont, Taſſo, wie du willſt, gibt es aber am Ende für nichts, als was es iſt, ſo geht's hin, und das Publikum nimmt inſofern Antheil daran, als die Exiſtenz des Verfaſſers reich oder arm, merkwürdig oder ſchal iſt, und das Märchen bleibt auf ſich beruhen." Die Wahl der geſchichtlichen Namen iſt bei „Taſſo" und „Egmont" keineswegs willkürlich, wie er hier anzudeuten ſcheint, ſondern ihre wirkliche Geſchichte, wie im „Werther" die des jungen Jeruſalem, liegt zu Grunde, und wenn er den Helden ſein eigenes Gefühl und Züge ſeines eigenen Weſens beilegt, ſo war er doch zunächſt durch wirkliche Begebenheiten, die ihn gerade lebhaft anzogen, zu ſeinem „Märchen" gekommen. Ganz auf dieſelbe Weiſe verhält es ſich mit der Fauſtſage, von welcher ſein großartigſtes Drama den Ausgangspunkt nahm. Hätte Goethe wirklich beabſichtigt, auf die Fauſtſchnur alle ſeine poetiſchen Perlen aufzureihen, wie Schnetger uns verſichert, wie kommt es denn, daß wir ihm noch die ſtattliche Reihe bedeutender Dichtungen von der „Iphigenie" an bis zu den „Wanderjahren" verdanken? Aber „Fauſt" iſt unſerm Kritiker nicht bloß eine Schnur, wie häufig wir uns auch dieſe geſchmackloſe Vergleichung zugleich mit den aufgereihten Perlen gefallen laſſen müſſen, ſondern auch ein „Menſchheitsſpiegel", um welchen ſich die alte Sage nur als Rahmen ſchlang, ein Strom, „der in ſeinem langen Laufe alles abſpiegelt, was die ganze Menſchheit irgend freudig oder traurig bewegt, über was ſie jauchzt oder verzweifelt", eine Behauptung, die er freilich in Bezug auf das alles ſpäter ſehr beſchränken muß. Die Geſtalt des Fauſt ſelbſt iſt „nur der Weihnachtsbaum, an deſſen Zweige alle andern Gaben angeknüpft ſind", ja Schnetger behauptet ganz ernſtlich (S. 32), jede Figur in dem Gedichte (wohl bis zu der Maus, die das Pentagramm benagt, und den Meerkatzen) habe eben ſo viel Recht als er, jede ſei zu Vervollſtändigung des gro-

ßen Spiegelbildes nicht weniger nothwendig als Faust; wahrscheinlich wohl auch Basedow und manches andere, was nur zufällig nicht die früher beabsichtigte Aufnahme gefunden. Handelte es sich darum, den Aussprüchen Goethe's, auf welche sich Schnetger beruft, andere entgegenzustellen, aus denen bei gleich buchstäblicher Fassung sich die schnurstracks entgegenstehende Ansicht ergeben würde, so könnte es daran nicht fehlen. So sagt er ja einmal, sein „Faust" *halte die Entwicklungsperiode eines Menschengeistes fest*, der von allem, was die Menschheit peinige, auch gequält, von allem, was sie beunruhige, auch ergriffen, in dem, was sie wünsche, auch beseligt worden, was man offenbar auch nicht ganz streng nehmen darf; ein andermal hebt er den Charakter des Faust und seine Rettung hauptsächlich hervor. Und sollte uns nicht mehr als alle gelegentlichen spätern Aussprüche der „Prolog im Himmel" gelten, der, könnte man verständigerweise daran zweifeln, zur Genüge beweist, daß der Inhalt des Ganzen Faust ist, der wohl auf Irrwege gerathen, aber nie im Gemeinen verharren kann, dessen reges Streben ihn immer wieder dem Edlen, Würdigen zutreibt, in dem, wie Goethe gegen Eckermann sagt, eine immer höhere und reinere Thätigkeit sich zeigt. Schnetger übersieht natürlich den „Prolog im Himmel" nicht, wohl aber seine Beweiskraft; er sagt sich selbst, daß Faust im Drama als guter Mensch dargestellt werde, dessen „dunkler Drang" (das „dunkel" wird S. 26 höchst sonderbar in doppelter Beziehung genommen) gewaltig in ihm lebe und bis zum Ende vorhalte, was Schnetger auf seine Weise ausführt, aber trotz alledem ist das Gedicht doch nur eine Perlenschnur, die der Perlen wegen da ist. Ist der Inhalt des Gedichtes nicht die Menschheit, sondern Faust, worüber schon der Prolog keinen Zweifel lassen kann, so versteht es sich von selbst, daß alles übrige, soll das Gedicht nicht aus aller Kunstform herausfallen, nicht ein wirres Durcheinander sei, in einer innerlichen Verbindung mit Faust stehn müsse, und daß es gerade darauf ankomme, die Beziehung aller Theile zum Ganzen, das Hervorwachsen aller einzelnen Darstellungen aus dem zu Grunde liegenden Keime nachzuweisen. Wenn Schnetger es nicht unkünstlerisch findet, daß das Ganze nicht organisch zusammenhange, sondern aus purpurnen Lappen bestehe (er spricht freilich immer nur von abgerundeten Perlen), so mag er dies bei seinem ästhetischen Gewissen verantworten und sich bei seinem „aus hunderten von kleinen Kunstwerken komponirten bunten Glasfenster" (S. 9) beruhigen, ein Vergleich, der deshalb nicht paßt, weil ein durchgehender Faden der Handlung im „Faust" doch auch von Schnetger nicht verkannt wird, der nur daneben manche mit Faust nicht zusammenhängende oder lose damit verbundene Darstellungen annimmt. Daß Goethe kein in sich zusammenhängendes Ganzes habe schaffen wollen, beweisen dessen Aeußerungen, richtig verstanden, durchaus nicht; es widerspricht diese Annahme dem feinen Kunstsinne des Dichters und findet seine beste Widerlegung in der wirklichen

Nachweisung der gelungenen Durchführung. Gegen die Richtigkeit der von uns gegebenen hat Schnetger nichts Stichhaltiges vorzubringen gewußt.[1])

Schnetger's Buch gehört zu den allerunreifsten, ungründlichsten und abenteuerlichsten; es wimmelt von Unrichtigkeiten, Schiefheiten und Geschmacklosigkeiten, die sich breit machende Oberflächlichkeit hat es geschrieben. Was soll man von einem Erklärer sagen, der von den ersten Szenen des Gedichts behauptet, um zu höchster Erkenntniß zu gelangen, strenge Faust die beiden innern Kräfte des Menschen auf das gewaltigste an, „das Denken in der Wissenschaft und das Fühlen in der Verzückung d. i. in der Magie" (S. 27)? Was ist denn dem Faust die Magie anders als ein bloßes Mittel, die Geister sich dienstbar zu machen, sie nach seinem Willen zu zwingen, und was hat diese mit der Verzückung zu thun? Das Gefühl ist ihm nichts weniger als ein Mittel zur Erkenntniß des Wesens der Dinge, worauf seine Seele gerichtet war. Was soll man sagen, wenn wir hier lesen, „mitten im Verbrechen (des Selbstmordes) erkenne die ringende Seele Faust's den Irrthum, daß sie mit einem Sprunge ins Jenseits sich versetzen wolle, „die Osterglocken schallen"? Von einer Erkenntniß kann hier ja keine Rede sein, nur die Rührung hält ihn unwillkürlich vom letzten Schritt zurück. Was soll man sagen, wenn man die Tragödie mit Gretchen hier (S. 23) also aufgefaßt findet: „Faust versucht es mit dem Sinnengenuß, und das holdeste Wesen öffnet ihm liebend seine Arme. Aber was ist ihm Gretchen's Kuß? Bis in die tiefsten Tiefen des Lasters, bis in die wilden Wirbel des Blocksberges jagt ihn seine Gier. Der Haß gegen alle Schranken verleidet ihm auch Gretchen und die Wonnen an ihrer Brust." Von dem Kampfe der Sinnlichkeit mit der Liebe scheint Schnetger nichts zu ahnen, er denkt hier ganz zur Unzeit nur an Faust's „Haß gegen alle Schranken", meint, Faust könne keine Befriedigung finden, da er ja gegen Mephistopheles geäußert (S. 72), er wolle das Wohl und Wehe der ganzen Menschheit auf sich häufen. Als ob Faust nicht von diesem Ausbruch seiner glühenden Begeisterung durch Mephistopheles längst abgekommen wäre? Daß er das, was Mephistopheles im ersten und vierten Akt des zweiten Theils mit äußerst geringer Betheiligung des Faust thut, diesem ohne weiteres zuschreibt (S. 29 ff.), ist bei Schnetger eben so wenig zu verwundern, als daß er zwischen dem vierten und fünften Akt „noch unzähligemal sich wiederholende Fehltritte" Faust's annimmt, daß er in dem letzten Werke den Faust mit allen Kräften bestrebt findet, „das Liebesgebot Gottes zu erfüllen" (S. 30)? Am köstlichsten wird er, wo er das Wesen des Mephistopheles als Verneiner durchführt, der kein einzigesmal auftrete, wo er nicht als eine solche

1) Die einzige begründete Bemerkung gegen mich findet sich in der Note zu Seite 70. Es sollte nämlich S. 448 nicht von einem „gezogenen Berge" die Rede sein, sondern der Elephant trägt auf seinem Rücken einen Thurm, auf welchem Viktoria steht. Den Elephanten selbst bezeichnet der Herold (S. 34) als Berg, wie er bald darauf (S. 36) ein „lebendiger Koloß" heißt.

Verneinung erſchiene, „wo er nicht zu irgend einem Seienden ſich verhielte wie die Schulden zum Vermögen“ (S. 34). Freilich inſofern jede Bejahung eine Verneinung des Gegentheils iſt, aber dann wäre ja im Grunde jeder Menſch in derſelben Weiſe ein Verneiner gleich Mephiſtopheles. Wie weit Schnetger ſich hier vergißt, zeigt die Art, wie er (S. 34) den Volksteufel als Verneiner des Angenehmen darſtellt, was wir abzuſchreiben Anſtand nehmen. Zuletzt kommt er darauf, der Dichter habe in Mephiſtopheles das „tauſendfältige Feindſelige“ in eins zuſammengefaßt, „welches jedem Beſtehenden, jedem Dinge in der Natur, dem äußern wie dem innern Menſchen ſich vernichtend entgegenſtelle“, welches „als Laſter und Leidenſchaft, als zum Böſen treibender und unſere Saat vergiftender böſer Geiſt in uns, als Krankheit, als Schulden, als Hohn, Haß, Selbſtſucht, Rückſichtsloſigkeit der Menſchen außer uns“ erſcheine. Hierzu hat bloß die erſte Unterredung des Fauſt mit Mephiſtopheles, deren Beziehung Schnetger entging, die Veranlaſſung gegeben. Daß der zweite Theil innerlich und äußerlich eine Fortſetzung des erſten ſei, leitet Schnetger ganz einfach aus ſeiner „Perlenſchnur“ her (S. 45), auf welche Goethe gerade im zweiten Theile „den unendlichen Reichthum greifbarſter und ſchönſter Perlen“ gereiht, wenn auch freilich die Perſonen, die er auftreten laſſe, blutlos ſeien, „todte Buchſtaben“. Auf alle einzelnen verfehlten Verſuche in dem Hexentiegel der ſchnetgerſchen Schrift einzugehn würde unnöthige Mühe ſein, wir werden nur in manchen einzelnen Fällen auch auf ſie Rückſicht nehmen

Fauſt muß am *Anfange des zweiten Theiles* ſich neugeſtärkt zu einem friſchen Lebenslauf erheben, das tiefe Reuegefühl über die an Gretchen begangene Schuld muß ſich verlieren, aber zugleich die Kraft der Liebe und der ſchönen Weiblichkeit, die er in Gretchen erkannt, ihn mächtig anwehn, daß er dem wilden Taumel, dem er ſich hatte weihen wollen, entſagt und dem Leben in der Ueberzeugung ſich zuwendet, dieſes vermöge doch manchen Genuß in ſeinem bunten Wechſel zu bieten, wenn man nur unbegränztem Streben entſage und ſich darauf beſchränke, alles, wodurch das Daſein Werth gewinne, ſich anzueignen. Das ſtellt die erſte Szene auf vortrefflichſte Weiſe dar. Innerlich wird nicht allein die Herſtellung, ſondern auch die Ermuthigung zu friſchem, regem Leben durch die Elfen erwirkt, die hier noch bedeutender eintreten würden, wären ſie nicht bereits im „Intermezzo“ der Brockenſzene in anderer Weiſe verwendet. Der Dichter läßt die Herſtellung in *einer* Nacht erfolgen, nachdem Fauſt längere Zeit ſich nicht zu finden vermochte. Die Elfen ſtellen die Heilungskraft der Zeit allegoriſch dar. Schon früher hatte ich bemerkt, daß unſere Szene ſich nicht unmittelbar an den Schluß des erſten Theils anſchließt. Köſtlin legt (S. 88) irrig im Geſange der Elfen das Hauptgewicht auf die Schilderung des wechſelnden Verlaufes von der Abenddämmerung bis zum Tagen. In der dritten Strophe wird ja der „Tagesblick“ erſt verkündet, in der vierten beginnt es wirklich zu tagen; bloß

in der zweiten Strophe findet sich die Himmelserscheinung ausführlich beschrieben, in den andern der Wechsel nur kurz angedeutet. Auch Schnetger's Versuch (S. 50) trifft nicht zu; viel verfehlter aber ist es noch, wenn derselbe auch in dem ungeheuern Getöse vor dem Herannahen der Sonne, das nur das rasche Entschlüpfen der Elfen dramatisch begründen soll, eine allegorische Beziehung findet. Und welche? „Der wiederkehrende Lichtgedanke (der Gedanke an das früher erstrebte höchste Licht) donnert so gewaltig in seine Geistesohren, daß sogleich alle seine thatlosen Träume am Busen der Natur(?) erschreckt entweichen und kräftiger Thätigkeit wieder Platz machen müssen." Die „Geistesohren" gehören ja den Elfen an, Faust vernimmt das Getöse gar nicht. Und das, was dieses nach Schnetger bei Faust bewirken soll, wird vollkommen durch die Elfen erreicht. Die 16 ersten Verse der Rede des Faust, deuten auf das frische, muthige Erheben am Morgen, wo ja auch die ganze Natur neugestärkt erwacht, was auch am Schlusse der dritten Strophe des Elfenchors verkündet ist.[1]) Die Blendung durch das Sonnenlicht erinnert Faust an die Erscheinung des Erdgeistes; denn diese nur kann bei den Worten: „So ist es also — im jugendlichem Schleier" vorschweben, und wenn die absichtlich allgemeiner gehaltene Beschreibung nicht ganz dem wirklichen Verlaufe derselben entspricht, so dürfte das um so weniger auffallen, als auch sonst die Erinnerung an den ersten Theil nicht zutrifft. Wie Köstlin hierin einen „schmerzlichen Rückblick auf das Flammenmeer der jüngst erlebten ungeheuern Schmerzen" sehn kann, begreife ich nicht; das Ersehnte müßte dann ja die Liebe gewesen sein, was durchaus nicht paßt. Die sich im Leben bethätigende Kraft, woraus der wahre, dem Menschen beschiedene Genuß fließt, spiegelt sich ihm in dem Regenbogen, der sich im mächtigen Wasserstrudel bildet, und ihr will er sich jetzt ganz zuwenden, allen wild stürmenden Genüssen hat er entsagt. Köstlin meint, Faust wolle danach streben, daß „dem Sturm und Drang des Lebens etwas ruhig Schönes, etwas dauernd Erquickliches sich entwickle", wogegen schon der Umstand spricht, daß der letzte Vers einen allgemeinen Satz enthält. Noch viel sonderbarer will Schnetzin der Stelle den Gedanken finden, wie der Regenbogen ein Gemisch von Licht und Nicht-Licht ist, so das Leben von Wissen und Nichtwissen, Glück und Nichtglück, von Genuß und Entbehrung. Wie aber könnte es Goethe einfallen, den Regenbogen als ein Gemisch von Licht und Nicht-Licht darzustellen, wenn er auch, wie Schnetger behauptet, die Farbe als ein solches faßte. Goethe bemerkt aber in der von Schnetger angezogenen „Farbenlehre", daß zur Erzeugung der Farben Licht und Finsterniß, Helles und Dunkles oder, wenn man sich einer allgemeinern Formel bedienen wolle, Licht und Nicht-Licht gefordert werde, daß die Farben durchaus als Halblichter, als

1) Der dortige Ausdruck „Hügel schwellen, buschen sich zur Schattenruh" deutet auf die waldbedeckten Höhen, deren auch hier gedacht wird („Und Zweig' und Aeste —schliefen").

Halbschatten anzusehen, doch äußert er auch (§. 690): „Wir dürfen jedes Licht, insofern es gesehen wird, farbig nennen.“ Wie wäre es möglich, daß Goethe das Wesen des Regenbogens durch das Gemisch von Licht und Nicht-Licht bezeichnete? Deutet er doch selbst dieses bestimmt genug an durch den „farbigen Abglanz“, wie er ihn anderwärts als den komplizirtesten Refraktionsfall bezeichnet, zu dem noch Reflexion komme (B. 39, 103). Aber bei Schneider ist gerade alles möglich. Daß wir den Faust hier ganz allein finden, Mephistopheles hier nicht zu nahen wagt, wo er sich zu frischer Thätigkeit muthig emporhebt, ist ganz treffend. Mephistopheles, als Vertreter der Sinnlichkeit, hat hier eben so wenig zu thun wie als Helfershelfer des Faust; in letzterer Beziehung und als mittelalterlicher Teufel erscheint er durchweg im zweiten Theile; die gemeine Sinnlichkeit, der Gretchen zum Opfer gefallen, hat Faust ganz überwunden.

Der nächste Kreis, den Faust ergreifen soll, ist der der idealen Schönheit, aber vorab führt Mephistopheles ihn in einen andern ein, worin er ihn zu fesseln gedenkt, in das Hofleben, dessen leerer Schein Faust nicht anziehen kann. Gerade so sahen wir oben, wie der Teufel ihn in Auerbach's Keller bringt, wo er aber an dem rohen, renommistischem Studentenleben keinen Gefallen finden kann, sondern sich davon abwendet, um dann von Gretchen unwiderstehlich angezogen zu werden. Es ist bezeichnend, daß Faust am Hofe ganz zurücktritt und Mephistopheles die Hauptrolle spielt, welcher sich an die Stelle des Narren einschiebt, den er durch einen schlagartigen Anfall wegschafft. Das leere Scheinleben des Hofes muß dem Faust zuwider sein, welcher zur Karnevalszeit dem Mephistopheles dorthin folgt, wo dieser ihm manche Einsicht in das Leben verspricht, und der bürgerliche Faust mag auch vieles am Hofe anders zu finden glauben. Der Dichter hat es für passend gehalten, kein einleitendes Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles vorangehn, auch ganz unbestimmt zu lassen, ob dies der erste Ort sei, wohin der Teufel den frisch hergestellten Faust führt, er bringt uns ganz unmittelbar gleich auf den Boden, worauf sich unerwartet der ihm selbst völlig fremde Trieb zur idealen Schönheit, der Zug zur Kunst, entfalten soll. Köstlin bemerkt (S. 74), am Kaiserhofe nehme *eines* Faust's Theilnahme tiefer in Anspruch, und er gehe mit großem Eifer darauf ein, das Interesse für das Schöne. „Ein Privilegium der hohen Welt ist die Pflege des Schönen, die äußere Befähigung und innere Neigung zur Verschönerung des Lebens durch künstlerische Unternehmungen, Aufzüge, Feste, Darstellungen, an welchen es auch am Kaiserhofe nicht fehlt.“ Aber Faust ist doch weit entfernt, wie es Goethe am weimarer Hofe that, „die Feste der Thorheit auszuschmücken“, er macht sich hier nur einen Spaß, indem er auf dem Maskenball erscheint, um auf des Kaisers Geldmangel und die unersättliche Geldgier hinzudeuten, welche den Staat zu Grunde richtet, zugleich aber zu verstehn zu geben, daß die wahre Dichtung an diesem Hofe keine Stätte finde. So ist denn seine Maske nur ein Spott

auf das Treiben am Kaiſerhofe, das in keiner Weiſe dem nach zweckmäßiger Thätigkeit ringenden Fauſt behagen kann; der äußere Glanz beſticht ihn nicht, da er die tiefen Schäden und die ſo gewiſſenloſe als leere Genußſucht erkennt; er würde ſich wohl gleich vom Hofe entfernen, hätte nicht Mephiſtopheles hier einen erſt durchzuführenden Spaß angezettelt. Wenn Fauſt ſich hier wirklich durch Mephiſtopheles zu einigem Bleiben beſtimmen läßt, ſo kann man dies dadurch erklären, daß er hier ein Stück Welt zu ſehn bekommt: aber ſein Drang zur Thätigkeit ſollte ihn doch raſcher von hier wegführen, er ſollte den Mephiſtopheles wegziehen; doch wollte der Dichter die Erſcheinung der Helena am Hofe anknüpfen, und ſo läßt er ihn hier dem Mephiſtopheles zu Gefallen länger verweilen, ja wir ſehen ihn auch ſpäter, mehr als billig iſt, ſich an dem Projekt deſſelben betheiligen. Dieſer kleine Widerſpruch gegen Fauſt's Charakter brachte gerade die dramatiſche Verknüpfung mit ſich, und der Wunſch, das Bild des Hoftreibens zu entfalten. Köſtlin's Bemerkung, es ſei ganz wohl begründet, daß gerade am Hofe Fauſt auf das Schöne aufmerkſam werde, und ſich hieran die weitere Entwicklung zunächſt anknüpfe, können wir nicht billigen. Nein der Hof mit ſeinem ganzen frivolen Treiben iſt gerade der diametrale Gegenſatz der idealen Schönheit, und daß Fauſt auf dieſem Boden des hohlen Scheines ſich zu dem getrieben fühlt, was dieſem am allerentfernteſten liegt, erſcheint höchſt bezeichnend; ſo wenig läßt ſich der innere Trieb Fauſt's zurückhalten.

Köſtlin erhebt (S. 90) gegen die erſte Szene in der kaiſerlichen Pfalz den Vorwurf „zu leichter Behandlung", aber auch hier zeigt er nur, daß er den offenbaren Sinn wunderlich verfehlt. Das Gefaſel des Mephiſtopheles, das Kaiſer, Beamte und Volk zur Annahme des Projekts bewegen ſoll, ſei doch gar zu arg, meint er, die Leute ſeien gar zu dumm, es ſei ihnen der kraſſeſte mittelalterliche Aberglaube beigelegt, der nicht in Fauſt's bereits aufgeklärtere Zeit(?) tauge, und nicht zur Grundlage eines ſo gewagten Unternehmens wie die Aſſignaten gemacht werden könne; jene Faſeleien gehörten in ein Märchen, nicht in ein Drama. Aber die Faſeleien, welche Mephiſtopheles zuerſt vorbringt, finden ja auch gar keinen Glauben, werden vielmehr von der Menge verſpottet, die nicht merkt, daß dieſer damit beginnt, und ſich vorab damit begnügt, ſie in die Stimmung zu ſetzen, an etwas Wunderbares zu glauben, wie es märchenhafte Erzählungen, mag man auch noch ſo ſehr ſich dagegen ſträuben, zu thun pflegen. Auch der Kaiſer betrachtet das alles als Lügenſchäume, doch Mephiſtopheles läßt ſich dadurch nicht irre machen und redet weiter von märchenhaften Fünden. Und nicht alles iſt hier Faſelei; daß unter der Erde wirklich noch manche Schätze ruhen, ſteht nicht zu leugnen, und der Schatzmeiſter muß bekennen, daß dies auch rechtlich anerkannt ſei. Uebrigens ſprechen gegen die „aufgeklärte Zeit" doch ſchon der Aſtrolog und die Rede des Kanzlers entſcheidend genug, um des Zauberers Fauſt ſelbſt nicht zu gedenken.

Wenden wir uns zum Mummenſchanze, ſo finden wir hier zunächſt ganz gewöhnliche Masken, unter die nur einige eigenthümliche ſich miſchen, darauf kommen bei ſolchen Hofaufzügen auch ſehr beliebte mythologiſche Figuren, endlich eine allegoriſche Darſtellung; das iſt die beſtimmte, vom Marſchalk genehmigte Ordnung der Aufzüge, die demnach auch vom Herold verkündet wird. Dazwiſchen fährt nun zum Spaß Mephiſtopheles als Zoilothersites, und Fauſt erſcheint als Plutus mit dem Knaben Lenker und der Avaritia, worunter wieder Mephiſtopheles ſteckt. Auch des Kaiſers Aufzug iſt eine allerhöchſte Ueberraſchung. Wenn Goethe die der allegoriſchen Erſcheinung des Staates vorausgehenden Züge ſinnvoll geordnet und ausgeführt hat, ſo erkennen wir hierin ſeine Abſicht, allen einzelnen Theilen möglichſt einen gewiſſen Gehalt zu verleihen, und man kann auch dem Hofmarſchalk wohl das Geſchick zweckmäßiger Anordnung und einzelnen Hofleuten die Fähigkeit zumuthen, gewöhnliche Masken in leidlichen Verſen ſich ausſprechen zu laſſen und kleine Gruppen zu einer Geſammtdarſtellung zu erfinden. Daß es bei Hoffeſten auch an ſatiriſchen Anſpielungen nicht fehlt, iſt ganz in der Ordnung, und die fein gehaltene allegoriſche Darſtellung der Viktoria kann man einem gewandten Hofmanne wohl zuſchreiben, will man auch nicht zu dem Gedanken ſeine Zuflucht nehmen, Mephiſtopheles habe ſie ihm wie dem Kaiſer ſeinen Aufzug eingegeben, um ſeinen Spaß recht ins Werk zu ſetzen. Wenn Köſtlin behauptet (S. 91), Mephiſtopheles und Fauſt „arrangirten in Einverſtändniß mit den bereits gewonnenen Hofleuten, dem Aſtrologen und dergleichen, einen Maskenzug, deſſen Mittel- und Glanzpunkt eine dem Kaiſer zu gewährende phantaſtiſch-romantiſche Anſchauung der unerſchöpflichen Erdenſchätze bilden, und in welchem überhaupt der Reichthum die Hauptrolle ſpielen ſoll", ſo iſt dies ganz aus der Luft gegriffen. Daß der Aufzug des Plutus gar nicht in dem Programme des Feſtzugs ſtand, zeigt des Herolds Unbekanntſchaft mit dieſen Figuren; dieſer weiß auch nichts von dem Aufzuge des Kaiſers, dem Mephiſtopheles dieſen Einfall zugeraunt haben wird, worin jener ſich und ſeine Umgebung unwillkürlich ſo ſcharf zeichnet. Nur Fauſt und Mephiſtopheles wiſſen, wer in dieſen Masken ſteckt, nicht, als ob der Kaiſer ſie ins Geheimniß gezogen, ſondern durch Mephiſtopheles' Gabe freilich beſchränkter Allwiſſenheit. Die Gnomen gehören nicht zum Gefolge des Pan, ſondern drängen ſich zwiſchen dieſem durch; ſie ſind die durch Mephiſtopheles beſtellten Verführer. Dies hervorzuheben habe ich S. 464 unterlaſſen. Sonſt habe ich keine Urſache irgend von der dort gegebenen Deutung abzuweichen. Dagegen fordern die neugegebenen von Köſtlin und Schnetger eine genauere Betrachtung. Nach Köſtlin beginnt der Zug mit dem Heiterſchönen, den Gärtnerinnen und Gärtnern, woran ſich der „Flor der Jugend" anreihe. Aber wozu denn, fragen wir, ſtellt der Dichter hier die Frivolität der Mutter dar, welche alle Mittel verſucht, ihre Tochter an den Mann zu bringen? Unſere Deutung gibt hierüber den genügendſten Aufſchluß. Dann ſollen die

derbern Elemente der Gesellschaft auftreten, „massive Holzhauer, bettelhafte Straßenjungen (wie konnte Köstlin dazu die im Gegensatz zu den Holzhauern „täppischen, fast läppischen" Pulcinelle machen?), gierige Esser und Trinker". Seltsam ist es, wie die Esser und Trinker (die Parasiten sind doch noch etwas anders als gewöhnliche Esser) zu den derben Elementen gehören sollen; man sollte denken, ihre Natur fordere eine ganz andere Beziehung. Mit den „Dichtern und Sängern" (wie kann Köstlin so ungenau Goethe wiedergeben, der unter den „Poeten" neben andern Arten „Hof- und Ritterſänger" angibt!) nebst ihrem „Widerpart"(?), dem Satiriker, weiß Köstlin nun gar nichts anzufangen; sie „folgen bereits als Uebergang zu den bedeutungsvollern Darstellungen". Heißt dies etwa die Bedeutung erklären? Warum verließ Köstlin denn unsere alles aufhellende Beziehung? Von den darauf kommenden mythologischen Figuren hören wir, es sei dabei hauptsächlich darauf abgesehen, „auf die vorhandenen Bedürfnisse und Verhältnisse des Staates allegorisch anzuspielen". Kann man sich schiefer und nichtssagender ausdrücken? Man höre nur weiter: „Als Einleitung dienen auch hier wieder anziehende und interessante mythologische Figuren, die lebenverschönernden Grazien und im Kontrast zu ihnen die ernsten, obwohl der Festfreude zu Lieb alles Schreckhaften entkleideten Parzen und Furien mit freundlichen, aber gemessenen, zum Feste ganz passenden Mahnungen, auch in Freude und Genuß Gesetz und Maß nicht zu vergessen". Und nun halte man diese Beschreibung erst an die gehaltvolle Dichtung selbst! Meiner Deutung gedenkt Köstlin nur bei dem Wildheere und dem Brande. „Daß das wilde Heer dieser Begleiter die rohen und übermüthigen Kräfte und Leidenschaften darstellen solle, welche Revolutionen bewirken, und daß die Revolution am Schlusse, versinnlicht durch den Brand, der ausbricht, wirklich auch auftrete, wie Düntzer u. a. meinen, davon ist keine Rede; in der That eine eigene Revolution, die den Herrscher als den Herrn der Welt und aller Kräfte der Natur vergöttert; freilich „stürmen sie an", aber nicht gegen das öffentliche Wohl, sondern als Vorboten und Trabanten des unwiderstehlich mächtigen Weltgebieters." Wie kann man so unverantwortlich entstellen? Es ist die alte Geschichte: „sie haben meine Gedanken verdorben, und sagen, sie haben mich widerlegt". Habe ich denn nicht deutlich gesagt, der Schluß des Mummenschanzes stelle die „durch die Schuld des Fürsten und seiner Umgebung ausbrechende Revolution" dar, und bestimmt nachgewiesen, wie die einzelnen Gestalten des Wildheeres auf den Sinn des übermüthigen Herrschers und seine Umgebung sich beziehen? Der Ausbruch der Revolution wird durch diese veranlaßt, geht aber vom gedrückten Volke aus. Es ist arge Leichtfertigkeit, so toll zu entstellen, und eine Thorheit, von meiner schwarzsichtigen Deutung zu reden, wo alles jede andere als unvernünftig erweist. Köstlin will höchstens nebenbei eine Andeutung zugestehn, daß „der Reichthum auch zu Schaden ausschlagen könne und überhaupt alle weltliche Herrlichkeit auch von der Gefahr des Untergangs bedroht

sei"; die Hauptsache sei „durch das scheinbar Schreckhafte sowie durch die schnelle Beruhigung des Brandes die magische Kunst Faust's in ihrem vollen Glanze zu zeigen". Das beabsichtigt weder Faust noch Mephistopheles, der sich einen Spaß machen will, aber zugleich soll der Mummenschanz auf die tolle Geld- und Genußsucht des Kaisers, der den Staat an den Rand des Verderbens bringe, ein scharfes Licht werfen. Nur unsere Deutung gibt allem einzelnen, auch dem bezeichnenden Ausrufe des Herolds, seine treffende Beziehung. Wer eine in sich so schön sich zusammenschließende Deutung einer verschlungenen Komposition verwerfen will, muß dazu entschiedene Gründe haben, wenigstens eine in gleicher Weise alles erklärende daneben stellen. Köstlin gibt eine nirgend, wo er abweicht, genügende und bringt statt der Widerlegung nichts als eine unverantwortliche Verdrehung eines einzelnen Punktes.

Auch Schnetger widerlegt nicht, sondern stellt, mit Ausnahme des Schlusses, eine neue Deutung auf. Die Gärtnerinnen und Gärtner sollen den Lebensgarten darstellen, der einem jeden holde Gaben in Menge feil biete. Aber das Bild des Gartens oder vielmehr der Laubgänge ist nur nebensächlich, die Hauptsache sind die Blumen und Früchte, die so zierlich zum Verkauf ausgeboten werden. Im einzelnen ist es ganz verfehlt, wenn Schnetger den Oelzweig nicht auf gleiche Stufe mit dem Aehrenkranz u. s. w. setzt, sondern sich denkt, daß diese alle unter dem Oelzweig, dem holden Frieden, gedeihen, wie auch daß die Rosenknospe auf die „stillen heimlichen Freuden des Herzens", statt auf die anspruchslose Schönheit, im Gegensatz zur glänzendprangenden, gehn soll. In den folgenden Gestalten von der Mutter mit der Tochter an bis zu den Dichtern sollen „die krankhaften Zustände und bedenklichen Gesinnungen der zu regierenden großen Masse der Jetztzeit versinnlicht werden", und die Trostlosigkeit der Kunstwelt, die sich in den Dichtern darstelle, zum schlagendsten Beweise gelten für die Trostlosigkeit der wirklichen Welt. Aber was ist denn der gemeinsame Zug aller dieser Dichter? Daß keiner den andern zu Worte kommen, einer es dem andern zuvorthun, sich den größten Beifall beim Publikum erwerben, nur diesem zu Gefallen dichten will, wie es zum Ueberfluß der Gegensatz des Satirikers ausspricht; auch die alles überbietenden Grab- und Nachtdichter dienen nur dem schlechten, auf Schauerlichkeit erpichten Geschmack. Lassen sich nun die vorhergehenden Personen in dieser Beziehung mit den Dichtern zu einer Gruppe vereinen, und tritt diese in Gegensatz zur Bedeutung der Gärtnerinnen und Gärtner, so wird eine solche Erklärung, wie wir sie gegeben, den Beweis ihrer Richtigkeit in sich tragen. Ganz absonderlich faßt Schnetger die nun auftretenden Figuren. „Im gefälligen und charaktervollen Griechenland herrschten die Grazien und die Parzen, während die Furien möglichst in Fesseln lagen. Deshalb waren jene antiken Zustände so erfreulich; in der obigen modernen, unschönen und charakterlosen Welt aber herrschen die Furien, während Grazien und Parzen gefesselt erscheinen; deshalb sind diese modernen Zustände so traurig." Wo ist aber hier

die entfernteſte Andeutung von dieſem Gegenſatz der alten Welt zur neuen, vom Herrſchen der Furien und der Feſſelung der Grazien und Parzen in der Gegenwart? Freilich wagt Schnetger zu behaupten, ſchon durch das bloße Auftreten dieſer Figuren der alten Mythologie, der Grazien, Parzen und Furien, rufe uns der Dichter zu: „Vergeſſen ſind dieſe Gottheiten, und doch iſt die Beachtung dieſer Mächte, welche ihr ganzes ſchweres Gewicht behalten, wenn ſie auch in etwas „moderner Maske", in einem Kleide nach neuerm Schnitte auftreten d. h. wenn wir jetzt auch etwas andere Anſichten von ihnen haben, der einzige Grundſtein für erfreuliche, ſichere Zuſtände!" Man traut ſeinen Augen nicht, wenn man ſo etwas leſen muß. Alſo die Furien, die Vertreterinnen des „böſen Leumunds", der „grillenhaften Unzufriedenheit", der „Rachſucht", wie ſie Schnetger bezeichnet, ſollen mit den „Grundſtein für erfreuliche, ſichere Zuſtände" bieten. Solch einen Unſinn wagt man anſpruchsvoll der Welt zu verkünden, ohne zu bemerken, daß man ſich ſelbſt widerſpricht; denn anderwärts ſagt Schnetger ſelbſt, die Furien ſeien jetzt entfeſſelt, die Maſſe huldige ihnen. Davon, daß die Grazien in der Gegenwart weniger als früher thätig ſeien, zeigt ſich auch kein Schatten; die den Grazien vorangehenden Geſtalten bis zu den Dichtern herab, ſtehen mit ihnen in gar keiner Beziehung; mit den mythologiſchen Figuren beginnt ein ganz neues Bild. Wie mit dem Weſen der Grazien, ſo hat Goethe ſich auch mit dem der Parzen eine ſinnvolle Aenderung erlaubt. Auf welche Weiſe Schnetger alles auf den Kopf ſtellt, zeigt ſehr ergötzlich ſeine Deutung der Rede der Klotho; denn während er die der Atropos als wahrhaft gemeint faßt, ſo ſoll Klotho ſagen: „Irret euch nicht! die Schere ſteckt nicht ſo ſicher im Futteral, als ihr glaubt!" während ſie wirklich verkündet „Heute mich im Zaum zu halten, Schere ſteckt im Futteral." Und wenn Klotho damit beginnt, daß „in den letzten Tagen" ihr die Schere vertraut worden, ſo meint Schnetger, nur anſcheinend beziehe ſich dies auf den jetzigen Karneval; da das Karneval „das Treiben der ganzen Jetztzeit" anſchaulich mache, ſo gehe es auf die ganze heutige Zeit, und Klotho wolle bedeuten, „unter dem geſchilderten Völkchen der Jetztzeit" ſcheine man zu glauben, eine junge, heitere, gar nicht ans Abſchneiden des Fadens denkende Hand halte die entſetzliche Schere. So verwandelt Schnetger alles mit bloßer Schnelligkeit in ſein Gegegentheil, und ſchiebt dem Dichter Dinge unter, an die er nicht im Traume gedacht hat, wie er ihn z. B. bei der Allegorie von der Lenkung des Staates die Viktoria (S. 70) ausrufen läßt: „Die antike Welt war auf das Ideal einer Regierung bedacht — nehmt euch ein Beiſpiel!" Plutus ſoll den verderblichen Mammon bezeichnen, welcher heutzutage vornehmlich angebetet werde. Dazu paßt aber die Art durchaus nicht, wie Knabe Lenker, deſſen Wahrheitsliebe wir nicht bezweifeln können, von ihm ſpricht, auch nicht ſeine durchaus würdige äußere Erſcheinung, wie ſie der Herold beſchreibt. Er bezeichnet den Wohlſtand, der freilich Gold mit ſich bringt, aber nicht das Gold ſelbſt iſt; nicht ihn verehrt die Menge, da

der Wohlstand das Ergebniß angestrengter Thätigkeit ist und höchste Besonnenheit und Umsicht erfordert, sondern seine Gabe, das Geld. Die Drachen deuten nicht auf das Hölliſche des Mammon sondern Mephistopheles macht sich mit seinen feuerspeienden Drachen einen Spaß, er will die Menge dadurch in Schrecken setzen; sie sind hier ohne alle allegorische Bedeutung. Schon vor der Ankunft des Drachenwagens läßt Goethe die im Saale neugierig herumstehende Menge auftreten, auf die von Anfang an die Rede des Herolds berechnet ist; als der Knabe Lenker seine Schnippchen schlägt, drängt diese sich herzu; die wunderliche Figur der Avaritia, deren Maske Mephistopheles angenommen, regt die Weiber auf, mit denen sich später, nachdem die ganze Masse sich der Goldkiste hat bemächtigen wollen, aber vom Plutus zurückgedrängt ist, wieder Mephistopheles zu schaffen macht, um anzudeuten, daß Gold zu jeder Unsittlichkeit verleite. Wenn der Knabe Lenker, die Poesie, sich entfernt, um sich zu seiner Sphäre, zur Einsamkeit zu begeben, so deutet der Dichter dadurch an, daß der Hof nicht die Stätte für den Dichter ist, die sich da allein findet, „wo Schönes, Gutes nur gefällt", im Gegensatz zu dem leeren, verworrenen Hoftreiben. Das Volk dient allein zur Ausführung der Goldgier; als Pan erscheint, ist es ganz zurückgetreten, hält sich in der Ferne; daß es jetzt noch „den Kasten hungrig umtobe", davon kann ebensowenig die Rede sein als von der Andeutung einer unter dem Volke ausbrechenden wirklichen Noth. Schnetger stellt auch das Entstehen des Brandes, das Zünden des Funkens der Revolution, ganz irrig dar, wenn er sagt, als der Kaiser das Gold ganz allein in Besitz nehmen wolle, schlage ihm dessen Höllenflamme ins Gesicht; vielmehr ist es ein scheinbarer Zufall, der das Unglück veranlaßt, das gerade in der Art der Vermummung des Kaisers und seiner Umgebung die reichste Nahrung findet.

In der Szene im Lustgarten erscheint Faust wieder mehr im Sinne der Sage als in einer der allegorischen Darstellung entsprechenden Weise; denn Faust sollte sich dieser gemäß mehr zurückhalten, nicht als großer Zauberer Audienz vom Kaiser verlangen, sich nicht beim Papierschwindel, dessen Trug er doch einsieht, betheiligen, nicht dem gränzenlosen Vertrauen auf die fabelhaften unterirdischen Schätze das Wort reden und sich gar zu deren Kustoden ernennen lassen. Der äußere Zusammenhang ist offenbar dieser, daß Faust erst an dem Morgen nach dem Mummenschanz sich als großer Zauberer bei Hofe vorstellen läßt und hier sich als Urheber jenes „Flammengaukelspiels" ausgibt; Mephistopheles, der sich als Narr eingedrängt hat, erscheint als dessen gewandter Genosse, dem der Dichter die Schmeicheleien in den Mund legt, zu denen sich sein Faust doch nicht hergeben kann. Daß in der hier gegebenen Auffassung jenes scheinbaren Brandes sich eine Abweichung von dem wirklichen Verlaufe im Mummenschanze zeige (S. 475), muß ich auch jetzt gegen Schnetger's Verneinung (S. 80) festhalten; Goethe knüpfte eben nur sehr lose hier an, um den Uebergang zur Szene mit Helena zu

gewinnen. Das von Mephistopheles angesponnene Projekt muß zur Ausführung gelangen; die Verknüpfung aber hat der Dichter nur sehr leicht behandelt, so daß dem genauer eindringenden Blicke sich Widersprüche ergeben. Nicht allein daß in dem Mummenschanze keine Stelle sich findet, wo der Kaiser das „inhaltschwere Blatt" unterschrieben haben könnte, nicht alleindaß der Kaiser und die Seinigen in höchster Noth und Gefahr, keineswegs so ruhig waren, wie der Kaiser es hier S. 57 schildert, sieht man gar nicht, wie der Kanzler zu dem Gedanken der Assignaten gekommen wäre; dieser kann nur von Mephistopheles stammen, der aber die Sache einstweilen bis nach dem Karneval vertagt hatte, und dessen Verhandlung mit dem Ministerrathe durchaus wider alle Wahrscheinlichkeit ist. Eben so wenig dürfen wir annehmen, Mephistopheles habe den Ministern diesen Rath heimlich eingeraunt; auch sie lassen sich im Genusse des Karnevals nicht durch Regierungssorgen stören. Die Behandlung ist hier eben ganz locker und lose, in märchenhafter Weise. Auch Köstlin hat die Unklarheit in Bezug auf die Unterschrift der Urassignate anerkennt. Die allgemeine gläubige Aufnahme des aller Noth augenblicklich abhelfenden Papiergeldes, das in einer Karnevalsnacht zur Welt gekommen, ist mit köstlichem Humor geschildert,

Köstlin erkennt die Vorzüge der Darstellung des Auftretens am Hofe unbedenklich an, aber er findet darin zu viel „mittelalterliche Lokalfarbe", zu viel „astrologisch phantastischen Quark"; allein wirklichen Einfluß haben die astrologischen Vorstellungen, wie oben bemerkt, gar nicht und sie gehören ganz zum Kostüm des Kaiserhofes. Noch viel ungerechter ist der weitere Vorwurf, das Ganze sei „zu unwirklichkeitsgemäß (?!), zu unwahrscheinlich und zu gehaltleer". An einer Fülle gehaltvoller Gedanken fehlt es wahrlich nicht und die einzelnen Szenen entbehren durchaus nicht der Wahrscheinlichkeit, schildern vielmehr die Zustände höchst anschaulich und wahr. Daß die Schaffung des Papiergeldes nicht ganz gehörig an den Mummenschanz angeknüpft ist, sich hier vielmehr ein Widerspruch und Sprung ergibt, wenn man genauer zusieht, haben wir bemerkt. Den Vorwurf, daß Faust hier „zu passiv sich verhalte", können wir nicht zugestehn, dagegen haben wir den andern Punkt, daß er dem Scheinwesen zu große Zugeständnisse mache, zu sehr unter seiner Würde erscheine, bereits erörtert. Köstlin meint, mindestens solle dem Faust einmal eine Rede in den Mund gelegt sein, worin er seine Absicht ausspreche, daß die Assignatenemission nicht den Luxus, sondern die Anregung zu der bis jetzt im Reiche noch fehlenden Ausbeutung der Bodenschätze und damit zu fruchtbarer Thätigkeit überhaupt zum Zwecke habe. Aber Faust müßte in diesem Falle seine Leute sehr schlecht kennen, wenn er eine solche Wirkung hoffte. Nein Faust hat eigentlich mit der ganzen Sache nichts zu thun, es ist ein rein mephistophelischer Spaß, in welchen der Dichter nur der dramatischen Verknüpfung wegen den Faust etwas zu sehr hereinzieht, was man dem märchenhaften Charakter zu Gute halten möge. Wenn endlich Köstlin glaubt,

der Ton und Inhalt des Anfangs des ersten Theils steche zu scharf ab gegen den düstern und schweren Ernst des Schlusses des ersten, so übersieht er, daß das Märchen uns hier in einen ganz andern Kreis führt, daß mit Faust und Mephistopheles eine große Veränderung eingetreten und wir durch die feenhafte Einführung des zweiten Theils und Faust's Rede auch äußerlich über den ersten Theil völlig herausgerückt sind, eine andere Luft athmen.

Faust soll vollendeter Künstler werden, die ideale Schönheit soll von ihm erfaßt werden, durch ihn zum reinsten künstlerischen Ausdruck gelangen. Wie kann dies geschehn? In Faust selbst muß der tiefste Drang nach idealer Schönheit liegen, das Urbild der Schönheit seiner Seele eingeprägt sein, aber dies allein reicht nicht hin; soll dem Künstler die vollendetste Darstellung derselben gelingen, so muß er mit jener still angehenden Besonnenheit vorschreiten, die sichern Schrittes der endlichen Erfüllung seines Dranges zustrebt. Daß jener Drang allein nicht zureiche, mußte nicht weniger in einer dramatischen Handlung zur Anschauung kommen als das besonnene Streben, welches endlich zum reinsten Ausdruck der idealen Schönheit sich erhebt. Das Märchen, welches Goethe dieser ganzen allegorischen Dichtung zu Grunde legte, war die Erscheinung der Helena, welche Faust auf den Wunsch des Kaisers erwirkt. Helena, die höchste von der altklassischen Dichtung gefeierte Schönheit, sollte der symbolische Ausdruck nicht des klassischen Alterthums selbst sein, dem sie freilich als Person eigentlich angehört, sondern der in ihm zur vollendetsten Erscheinung gelangten idealen Schönheit. Ist nun Besonnenheit der einzige Weg, auf welchem der Künstler sein Ziel wirklich erreicht, so muß es die Leidenschaft sein, welche sein Anringen zur idealen Schönheit vereitelt; demnach galt es hier eine Handlung zu erfinden, worin die Leidenschaft den Faust erfaßt. Wenn der Zauberer in der Sage bloß die Helena dem Kaiser zeigt, so brachte Goethe dagegen den Raub der Helena durch Paris zur Darstellung. Faust will beide nur erscheinen lassen, aber wider seinen Willen sucht Paris, wie es die Sage berichtet, die Helena zu entführen, wodurch Faust's glühende Leidenschaft erwacht, der ganz außer sich geräth, und sich gegen Paris wendet, worauf denn der Zauber, der die Gestalten ins Leben gerufen, schwindet, sie in Dunst aufgehen. Hier haben wir eine ganz willkürliche märchenhafte Dichtung, welcher aber Goethe zur allegorischen Darstellung bedurfte. Der Kaiser hat bloß eine gewöhnliche Gaukelei verlangt; Faust scheint darauf einzugehn, der allerhöchsten Laune willfahren und seinen Ruf als Zauberer bewähren zu wollen, also hier ganz der Zauberer der Sage zu sein. Daß nun aber etwas ganz anderes im folgenden zur Darstellung gelangt, daß es nicht Gaukelei ist, wodurch Helena zur Erscheinung gelangt, das soll sich nun sofort zeigen. Ein dramatischer Widerspruch, der bloß durch die märchenhafte Natur der ganzen Dichtung sich rechtfertigt, ist darin nicht zu verkennen, daß gar nicht hervorgehoben wird — und es konnte auch im Zusammenhange nicht geschehn —, Faust werde durch den Wunsch des Kaisers zu etwas ganz anderm gebracht. Wäre es

nur um eine Gaukelei zu thun gewesen, Mephistopheles hätte durch eine gewöhnliche Sinnentäuschung den Kaiser berücken können. Sein Vorgeben, er habe über die Griechenwelt keine Gewalt, ist nur ein Vorwand, da es sich um eine wirkliche Erscheinung gar nicht handelt; der Dichter benutzt dieses aber sehr geschickt, um anzudeuten, daß Faust aus eigener Seele, ohne Hülfe des Mephistopheles, Helena und Paris ins Leben ruft, wobei es nun die dramatische Verknüpfung mit sich brachte, daß dennoch Mephistopheles ihm den Rath geben muß, wie er dazu gelange. Goethe schuf hierzu die Vorstellung von den Müttern. Helena und Paris sind Gestalten, die bereits einmal wirklich gelebt. Die Schattenbilder aller schon gewesenen und noch in Zukunft werdenden Dinge (die letztern, um die es sich hier nicht handelte, sind übergangen) gehen mit dem Tode in das grenzenlose unterirdische Gestaltenreich, ein Schattenreich ganz eigener Art, herab. In diesem Gestaltenreich herrschen die Mütter, die Urbilder aller Dinge. Diese Urbilder strahlen alle Schattenbilder der Dinge aus, und nur durch sie treten sie ins Leben, aber hierzu bedarf es noch einer besondern Belebung; der Dreifuß ist der Herd des Lebens, auf welchem die Belebung der Schattenbilder durch die Macht der Mütter erfolgt. Die Mütter haben die Schattenbilder der Helena und des Paris einst ausgestrahlt und sie sofort ins Leben entsandt; nach dem leiblichen Tode sind die zurückgebliebenen Schattenbilder zu den Müttern zurückgekehrt und nur durch ihre geheimnißvolle Wiederbelebung gelingt es dem Faust, sie wieder an die Tageswelt zu bringen. Das Ganze ist nichts als eine sinnige Darstellung, wie das Urbild der Schönheit in Faust's eigener Seele erwacht. Freilich sollte die Belebung der Gestalten im unterirdischen Gestaltenreich erfolgen und Faust nicht den Dreifuß, sondern nur jene selbst an das Tageslicht bringen, aber zur lebendigen dramatischen Darstellung steigt er mit dem Dreifuß herauf; daß er auch die Mütter mitbringe, wird nicht ausdrücklich gesagt, aber es ist an sich wahrscheinlich, da ja der Dreifuß von ihnen unzertrennlich ist, und wenn der Lebensherd an das Tageslicht entführt wird, so können es auch die Urbilder der Dinge selbst. Der Schlüssel ist bloß das äußere Zeichen des Dranges, wodurch Faust zum Gestaltenreiche herabsteigt, und den Lebensherd, auf welchem die Schattenbilder beseelt werden, zum Tageslicht entführt, er ist nur ein dramatisches Mittel.

Wir sind hier gleichsam in die Werkstätte des Dichters gedrungen, um die Entwicklung der ganzen Dichtung von den Müttern in ihrem innersten Keime zu erfassen, und es verlohnt sich hier nach kaum der Mühe, auf die von beschränktem Standpunkte unternommenen verfehlten Deutungen von Köstlin und Schnetger einzugehn. Ersterer sieht in den Müttern die Wesen, welche die aus dem Leben zurückkehrenden Urbilder oder Gestalten der Dinge empfangen, wieder herstellen und wieder ins Leben entlassen; zeugende, schaffende Kraft spricht er ihnen ab; offenbar verwechselt er hier die Urbilder mit den aus ihnen ausgestrahlten Schattenbildern. Meine Deutung von dem leidenschaftlichen An-

ringen glaubt er durch einen schlechten Witz zu beseitigen, indem er verkennt, daß der allegorische Ausdruck nur ein Bild, nicht die Sache selbst gibt. Wenn er meint, Faust verliebe sich in die bloße Vorstellung, in das Bild der Helena, das ohne Fleisch und Blut sei, so übersieht er, daß diese Helena eben so gut wirkliches Leben hat, als die längst gestorbene; die Mütter haben ja auf dem Lebensherd der Helena und dem Paris wieder Leben gegeben, daß sie ins wirkliche Leben wieder einkehren. Die Hauptsache, daß dieses Ergreifen der Helena ein vergebliches sei, betrachtet er als nebensächlich, er will darin nur die sinnberaubende Macht der reinen Schönheit sehn. Die Helena des dritten Aktes hat nicht mehr Leben als die von den Müttern jetzt belebte; verschieden sind diese nicht, sondern nur die allegorische Einkleidung: um den innern Drang zu versinnbildlichen, griff der Dichter zur Dichtung von den Urbildern; um das besonnene Streben zu vergegenwärtigen, läßt er Faust durch die klassische Walpurgisnacht zur Unterwelt herabsteigen. Schnetger glaubt S. 92 meine Deutung mit leichter Hand zu beseitigen, bringt aber nur Mißverständnisse vor. Daß der Dichter den Wunsch Faust's, die Forderung des Kaisers zu erfüllen, von dem Drange, die ideale Schönheit zu erringen, wohl unterscheide, ahnt er nicht, wie ihm überhaupt das Verhälniß der dramatischen Verknüpfung zur allegorischen Handlung völlig entgeht und er die dadurch hervorgerufenen Widersprüche übersieht. Albern ist, was er gegen meine Deutung des Dreifußes vorbringt, die er völlig verdreht; nicht die Ideen gelangen auf dem Dreifuß zum Leben, sondern die von ihnen ausgestrahlten Schattenbilder. Schnetger faßt gerade einen nebensächlichen, bloß zur dramatischen Verknüpfung erfundenen Zug, das Berühren des Dreifußes mit dem Schlüssel, als eigentliche Handhabe, und verzerrt durch falsche Auslegung desselben die ganze Darstellung. Der Schlüssel soll das „heiße Gefühl", die Sinnlichkeit, der Dreifuß der Mütter „Weisheit und Einsicht" in die Zweckmäßigkeit der Dinge bezeichnen und der Dichter in der ganzen Allegorie sagen wollen „nur durch die vereinte Wirkung der Weisheit, der tiefsten Einsicht und des glühenden Gefühls für reizende irdische Form wird die höchste Schönheit zu Tage gebracht". Die Mütter sind ihm „Schöpferinnen der Risse zu allen Creaturen". Freilich sollte man meinen, die Sinnlichkeit könne nicht den Weg zur Einsicht und Weisheit führen, aber Schnetger weiß dafür Rath, er verwandelt sie unter den Händen in etwas ganz anderes. „Die Glut der Sinne theilt sich der Seele mit (so macht Schnetger sie gleich zur Seelenglut); Glut der Seele ist aber Begeisterung und in der Begeisterung liegt die höchste Kraft des Menschen. Daraus erklärt sich auch sogleich, weshalb der glühende Schlüssel zu den Müttern führt." Die Mütter läßt Schnetger „beim Feuerscheine des Dreifußes arbeiten", was bedeuten soll „die tiefste Weisheit, die tiefste Einsicht ist ihre ewige Lampe"; aber der Dreifuß der Pythia ist nicht das Symbol tiefster Einsicht, sondern mantischer (prophetischer) Begeisterung. Bei Goethe sitzt keine Priesterin darauf, sondern die Schattenbilder werden auf geheimnißvolle Weise darauf zum Leben geweiht, wie sich das bei der

Beſchwörung des Fauſt ergibt. Der Schlüſſel bezeichnet den Drang von Fauſt's Seele, die jetzt gerade auf die Erzeugung der Geſtalten der Helena und des Paris hingerichtet iſt; die Sinnlichkeit kann ſie nicht erzeugen, am wenigſten die gemeine Sinnlichkeit, deren Vertreter Mephiſtopheles iſt, und daß dieſer den Schlüſſel dem Fauſt gibt, darauf legt ja Schmetzer beſonderes Gewicht, was er eben ſo wenig hat als daß Mephiſtopheles den Weg zu den Müttern ihnen deutet.

Sehen wir von dem erwähnten Widerſpruche ab zwiſchen der vom Kaiſer geforderten Gaukelei und dem, was Fauſt wirklich ausführt, ſo iſt die dramatiſche Ausführung ganz vortrefflich. Nachdem das, was Fauſt wirklich thun ſoll, in der Szene zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles dargeſtellt, Fauſt zu den Müttern herabgeſtiegen iſt, ſtellt uns der Dichter im Gegenſatze zu Fauſt's gewaltigem, würdigem Streben die ſchlaffe, jedes höhern Sinnes entbehrende, leichtfertige Genußſucht des Hofes dar, indem er den Mephiſtopheles als Wunderdoktor von den Hülfeſuchenden bedrängen läßt. Wie der Kaiſer bloß ſich vergnügen will (nur dieſem Zwecke ſoll die Erſcheinung der Helena und des Paris dienen), dagegen ſich der ihm obliegenden Pflicht entſchlägt, ſo wünſchen alle dieſe, welche des Wunderdoktors Hülfe in Anſpruch nehmen, daß er ihrer ſinnlichen Gier Vorſchub leiſte. Bei der wirklichen Beſchwörung der Mütter iſt der Gegenſatz von Fauſt's idealem Streben zu der gemein ſinnlichen Neugier der Zuſchauer, von denen keiner ahnt, was Fauſt eigentlich bezweckt, in denen nur ſinnliches Gefallen, konventioneller Anſtand, Gier, Neid und Plattheit ſich verrathen, in belebter Handlung meiſterhaft geſchildert. Die Bühne und die paſſende Dekoration zur Erſcheinung der mythologiſchen Geſtalten wird von Mephiſtopheles geliefert; der Aſtrolog beſteigt die Bühne, aber Mephiſtopheles flüſtert ihm zu, was er ſagen ſoll. Dies muß auffallen, da ja der Aſtrolog nur verkündet, was er wirklich ſieht; anders iſt es im erſten Akt, wo Mephiſtopheles ſeine Tollheiten dem Aſtrologen zuflüſtert. Daß Mephiſtopheles ſich in den Souffleurkaſten geſteckt und über die Einbläſereien ſpottet, laſſen wir uns wohl gefallen, dagegen möchten wir die beiden Verſe, die er zum Aſtrologen ſpricht, geſtrichen ſehn.[1]) Der Aſtrolog, der vom Geheimniß des Sternenlaufs zu verkünden weiß, iſt auch der rechte Mann die magiſche Gaukelei zu beſchreiben; Mephiſtopheles muß ſich in der Nähe des Fauſt halten, und ſo mag er in den Souffleurkaſten kriechen; er hat jenes Stück ar-

1) Nur durch eine ſehr gezwungene Deutung wüßte ich die Verſe zu ſchützen. Man müßte ſagen, der Dichter wolle darauf hinweiſen, daß das Ganze für die Zuſchauer nur eine Gaukelei ſei, die Mephiſtopheles bewirke und wobei er auch die Gewalt beredter Schilderung zu Hülfe rufe, die er dem Aſtrologen einflüſtere, wogegen die Handlung in Fauſt's Innerm ſpiele. Viel lieber ſehe ich in den Worten an den Aſtrologen einen ungehörigen ſpätern Zuſatz.

2) Auf einen kleinen Widerſpruch gegen den erſten Theil habe ich S. 489 Note 1 hingewieſen.

rangirt, auf dessen Verlauf er gespannt ist. Der dorische Tempel paßt zu der Würde des Augenblicks und zu den griechischen Heldengestalten; daß das Antike aber eigentlich diesem Kreise fremd sei, deutet die Bemerkung des Architekten an, worin wir uns den Hofarchitekten denken müssen. Köstlin findet das Ganze mit Recht „durchaus wohl angelegt, psychologisch wahr und am gehörigen Ort grandios durchgeführt", worin wir im allgemeinen ganz beistimmen, wenn wir auch seine Auffassung, insofern sie neu ist, besonders daß Faust hier nur ein Scheinbild zu Tage fördere, nicht billigen können. Die Allegorie von den Müttern ist freilich nicht zu höchster Durchsichtigkeit gediehen, aber dies möchte der Dichter gerade beabsichtigt haben, da das Mysteriöse dem märchenhaften Charakter entspricht; er hat aber den Schleier genug gelüftet, um uns den Sinn der Allegorie erkennen zu lassen.

Mephistopheles hat den Faust an den Kaiserhof geführt; der unglückliche Vorfall macht ihr weiteres Verbleiben daselbst unmöglich. Wenn der dämonische Genosse aber den Betäubten in seine alte Stube zurückbringt, so ist dies dramatisch nicht begründet (jeden andern Ort würden wir uns eher gefallen lassen), wohl aber im Sinne der allegorischen Dichtung. Faust soll jetzt mit besonnenem Streben der idealen Schönheit nachhangen, wie er sich einst der Wissenschaft hingegeben; dieselbe unverwandte, liebevolle Hingabe finden wir in ihm jetzt wie damals, aber sein Ziel ist ein anderes geworden. Darum stellt uns der Dichter auf den frühern Boden zurück; um aber den Charakter jenes frühern faustischen Lebens darzustellen, führt er uns einen doppelten Gegensatz vor, er zeigt uns, was sich während der Zeit auf demselben Boden entwickelt. Wagner hat sich ganz in geistesleere Grillen versenkt, wie sie das trübe Mittelalter gebar, wogegen der Idealist alles ganz vergeistigt, das Dasein der Außenwelt nur als Schöpfung seines eigenen Geistes betrachtet. Daß Wagner, der im ersten Theile ein philologischer Pendant ist, hier auf Naturwissenschaft gerathen, muß ich noch immer als durch nichts vermittelt bezeichnen. Freilich meint Schnetger S. 107, die Sache erkläre sich leicht; denn da Wagner im ersten Theile sage, er möchte alles wissen, so habe er auch darauf kommen können, Chemie (?) zu treiben; aber bei dem a l l e n hat Wagner doch offenbar nur den engen Kreis im Sinne, worauf sich sein Wissen beschränkt. Goethe wurde zu dieser Veränderung der Studien Wagner's theils durch den Gegensatz zum Baccalaureus, besonders aber dadurch bestimmt, daß er an ihn den Homunkulus anknüpfen wollte. Die Beziehung auf den Philosophen Johann Jakob Wagner würde anstößig sein, wäre ihre Kenntniß zum Verständniß der Stelle erforderlich. Homunkulus ist ein Geschöpf Wagner's nur insofern, als der mittelalterliche Homunkulus gerade dieser wagnerschen Richtung angehört. Der wirkliche Homunkulus bewährt sich durchweg als Faust's besonnenes Streben selbst; wenn Mephistopheles ihn in die Phiole schlüpfen läßt, so wirkt er hier unwillkürlich ganz in Faust's Sinne, wie er diesem ja auch den Schlüssel ab, der ihn zu den Müttern trieb. Der Geist

im Fläschchen ist nicht bloß ein anderer als der von Wagner beabsichtigte, er ist auch nicht einer der Teufelsgeister des Mephistopheles, sondern Faust's besonnenes Streben. Dramatisch ist dies freilich nicht gehörig vermittelt, sondern die Sache märchenhaft gehalten; daß aber Homunkulus weder dem Wagner angehöre, noch eine wirkliche Ausgeburt des Mephistopheles sei, deutet dieser selbst ebenso bestimmt an, als er seine Verwandtschaft mit den Gedanken des schlafenden Faust bekundet. Da der Weg, auf welchem jetzt Faust die Helena unter Leitung des Homunkulus zu gewinnen sucht, den entschiedenen Gegensatz zum leidenschaftlichen Ansturm im ersten Akte bilden muß, so kann Homunkulus unmöglich etwas anderes als das besonnene Streben sein, wozu auch alles stimmt. Vortrefflich tritt dieser Geleiter zur klassischen Walpurgisnacht dem Irrlicht gegenüber, welches den Wanderern auf dem Brocken die Pfade beleuchtete; dort galt es zum Hexensabbath, den Orgien bestialer Sinnlichkeit, zu gelangen, während Faust hier der idealen Schönheit nachfragt. Dieser Gegensatz blieb dem Dichter ohne Zweifel nicht unbeachtet. Schnetger hat nur Albernheiten gegen meine Deutung vorzubringen gewußt. Ich sage keineswegs den Unsinn, die Entstehung des Strebens könne nur dessen Auflösung sein, sondern „die Entstehung des Homunkulus kann nur eine Auflösung sein". Homunkulus strebt nach Verkörperung als der höchsten Entwicklung seiner Natur; dies kann allegorisch nur die höchste Befriedigung des besonnenen Strebens sein; mit dieser aber hört das Streben nothwendig auf und so zerschellt Homunkulus, als er eben im Begriff steht, Galatee, die vollendete Schönheit, zu erreichen. Schnetger erklärt den Homunkulus für den Embryo der vollkommen schönen Menschengestalt, für den Helenaembryo, für die entstehende Menschenschönheit; mit diesem Embryo sollen alle Thierklassen von der untersten an bis zum Orang-Outang „schwanger gehn", dieser sich aufsteigend immer weiter entwickeln bis zur höchsten Gestalt, der menschlichen. Und von diesem Unsinn wagt Schnetger zu behaupten, er passe vollkommen auf Goethe's Darstellung. Kann man sich etwas Thörichteres denken, als daß das Ideal der thierischen Schönheit Faust's Seele „befruchte" und die Sehnsucht nach Griechenland in ihr erzeuge! Goethe bekannte sich, was Schnetger nicht zu wissen scheint, zu der Ansicht eines Typus, eines Urbildes, wonach alle vollkommenern organischen Naturen bis zu ihrer Spitze, dem Menschen, gebildet seien (B. 36, 323 ff.). Dieser Thiertypus kann wohl den Naturforscher begeistern, aber nicht den Künstler, der die höchste Entwicklung desselben im Menschen vor sich sieht, dessen Streben nicht die sinnliche, sondern die ideale Schönheit ist. Der Urtypus ist ein Abstraktum, das in allen Thieren sich verkörpert am vollendetsten im Menschen; ein solches Abstraktum verlangt nichts weniger, als nach einer konkreten Verkörperung, es ist vielmehr aus der Betrachtung des Konkreten als Sublimat hervorgegangen. Köstlin weiß gegen meine Deutung nichts anderes vorzubringen, als Homunkulus sei äußerst rührig, so sehr daß er aus reiner Ungeduld sein zer-

brechliches Dasein selbst zerstöre, in ruheloſem Flackern ſich ſelbſt verzehre. Nichts weniger als das! Homunkulus hat den glühendſten Trieb zu entſtehn, aber er hält ſich immer zurück, da es ihm in der Verwirrung nicht gefällt; ſpäter wendet er ſich um Rath an die Philoſophen; Thales führt ihn zum Nereus und dann zum Proteus; erſt auf die von Thales unterſtützte Mahnung des Proteus beſteigt er den Delphin. Wenn ſich ſo bei Homunkulus ſelbſt durchaus ein beſonnenes Handeln bekundet, dem es freilich nicht an innigem Triebe fehlt, ſo iſt dies in gleicher Weiſe bei Fauſt der Fall, deſſen Streben Homunkulus gerade verſinnbildlichen ſoll. Köſtlin ſelbſt macht aus dem Homunkulus den Feuergeiſt der Liebe zum Schönen, den Genius der Begeiſterung: aber an Begeiſterung hat es wahrlich Fauſt beim erſten Anringen, ſich in den Beſitz der Helena zu ſetzen, nicht gefehlt, und von Anfang an zeigt ſich Homunkulus nicht ſowohl begeiſtert als ruhig beſonnen, die Verhältniſſe erwägend, klar ſchauend und entſchieden handelnd. Auch was Köſtlin gegen die Allegorie des Homunkulus hat, verſchwindet vor der oben entwickelten richtigen Anſicht. Die Entſtehung des Homunkulus iſt keineswegs komiſch (denn daß Homunkulus die durch die trockene, geiſtloſe Gelehrſamkeit wider ihr eigenes Wiſſen und Wollen entzündete Begeiſterung ſei, ergibt ſich als verfehlt), nur an der Art, wie der Homunkulus, Fauſt's eigenes Streben, unter Mitwirkung des Mephiſtopheles in die Phiole kommt, kann man Anſtoß nehmen, will man dieſes nicht der ganzen märchenhaften Ausführung zu Gute halten.

Die klaſſiſche Walpurgisnacht iſt ein reich entfaltetes Bild, von großartigſter Erfindung und, ſieht man von wenigen Einzelnheiten ab, auf das glücklichſte ausgeführt; ein wahres Muſter einer bei aller Verſchlingung und allem ſcheinbar verwirrenden Reichthum höchſt einfachen Kompoſition. Köſtlin hebt die im allgemeinen gelungene Ausführung hervor, nur wirft er dem Dichter vor, er habe die mythologiſchen Geſtalten, die er vorführe, zu Anſpielungen auf Fragen theils der gelehrten Behandlung des Alterthums, theils der Naturwiſſenſchaft in einem nicht zu rechtfertigenden Umfang benutzt. Daß der bittere Spott auf die Streitigkeiten und wunderlichen Anſichten der Mythologen über die Kabiren wegen der Anſpielungen auf einzelne Aeußerungen und Erklärungen etwas dunkel und weit hergeholt, ein freilich genialer Auswuchs ſei, wollen wir nicht in Abrede ſtellen, dagegen können wir dem Tadel, der Streit zwiſchen Vulkanismus und Neptunismus habe im Fauſtgedichte nichts zu thun, unmöglich beiſtimmen. Welche Beziehung auf den Grundgedanken der Walpurgisnacht dieſe Ausführung habe, iſt von mir entwickelt worden, und dieſe ſich durchſchlingende Verhöhnung des Vulkanismus bringt ein bewegtes Leben und erfreuliche Abwechslung hinein, ſo daß das Ganze ſich zu einem reichen dramatiſchen Bilde, zu einer eigenen Welt abrundet. Das Geſpräch zwiſchen Thales und Anaxagoras ſchilt Köſtlin „unpoetiſch", und doch findet ſich hier weder etwas Ungehöriges, noch etwas Mattes, Nüchternes, Trocknes, ſondern der Streit iſt dramatiſch belebt und ganz bezeichnend ausgeführt. Daß das Mee-

resfest dem Neptunismus zu Ehren zu weit ausgesponnen sei, ist gleichfalls ein ungerechter Vorwurf, und auch die sonstigen Ausstellungen erweisen sich als unbegründet. Das Ganze schließt keineswegs geradezu mit einer Feier des Neptunismus, sondern mit dem Preise der allmählichen natürlichen Entwicklung, deren Vertreter die vier Elemente sind. Den Ausspruch, „Eigensinn und Willkür haben die Hälfte dieser Walpurgisnacht diktirt, Poesie und Geschmack ist hier dem Dichter völlig ausgegangen", müssen wir als eine Verunglimpfung entschieden zurückweisen. Einzelne Eigenheiten des Ausdrucks und den Mangel der Feile in manchen Stellen wollen wir keineswegs leugnen.

Meine Deutung der Walpurgisnacht findet Köstlin ganz besonders verdienstlich, nur widerspricht er der Ansicht, der Dichter deute den allmählichen Fortschritt der Kunst an. Seine Gegengründe treffen nicht im geringsten zu. „Die Halbfische, die Tritonen und Nereiden", bemerkt er, „treten nur deswegen auf, um sie durch die Kabiren humanisirt werden zu lassen (?) und bei dieser Gelegenheit die moderne Ueberschätzung des Kabirendienstes ironisch durchzuziehen." Mit welchem Rechte kann Köstlin eine solche willkührliche Behauptung wagen? Die Telchinen und Nereiden erscheinen zuerst als bloße Fische, dann aber durch die Verbindung mit den Kabiren verklärt, was offenbar als ein Fortschritt gegen die ursprüngliche Fischgestalt dargestellt wird; die Verspottung des Streites über die Kabiren schloß sich erst später an. Ergeben sich nun die Telchinen als weitere Kunststufe, Galatee als höchste Vollendung der Kunstform, so kann nur verblendeter Eigensinn sich unserer Deutung widersetzen. Aber Galatee tritt deutlich genug, bemerkt Köstlin, als höchste Schönheitsgöttin hervor, damit am großen Schönheitsfeste das Allerschönste und Allerlieblichste helleniſcher Phantasie nicht fehle; auf die Kunst habe sie keine Beziehung. Allein die immer reiner hervortretende schöne Menschengestalt ist hier gerade das Sinnbild der Kunst, und so ist die vollendete Darstellung der Schönheitsgöttin ihr höchster Gipfelpunkt. Und um von andern Gründen, besonders davon ganz abzusehn, daß, wie ich nachgewiesen, die allmähliche Bildung zur Kunst durch die ganze Walpurgisnacht sich durchzieht, wenn Homunkulus der Geist der Liebe zum Schönen, besonders zum Klassisch-Schönen sein soll, warum wird dieser denn mit unwiderstehlichem Drange zu Galatee hingezogen, wenn diese nicht die ideale, die Kunstschönheit ist? Ist denn nicht auch Helena eigentlich das schöne Weib, das nur als Symbol der idealen Schönheit gefaßt wird?

Schnetger meint freilich, ich habe auch Verdienste um diese Szene, fügt aber die grundfalsche Behauptung hinzu, auch nach meiner Erklärung bleibe sie immer noch ein halbes Chaos, während gerade meine Erläuterung dieser tollen Nacht andern alle Dunkelheiten gelichtet und sie die so sinnige als verschlungene Dichtung wahrhaft schätzen gelehrt hat. Wer sollte sich aber nicht wundern über die Entdeckungen, die Schnetger hier gemacht! In der Gestalt der Figuren liegt der Kern der Szene, hören wie hier, nicht in ihren Reden,

die meiſt nur dem Dichter verhaßte Richtungen in den verſchiedenen Wiſſenſchaften nebenbei geißeln. Eine ſolche Albernheit wagt Schnetger unſerm Dichter ernſtlich zuzumuthen! Da er die Beziehung aller Szenen zur Einheit nicht anerkennen wollte, ſo läßt er den Fauſt hier in die „Doppelſchule des Griechenthums und der Natur“ gehn. Der erſte Theil ſoll die Entwicklung des Homunkulus auf dem Wege der Sage und Kunſt bis zur Helena, der dritte dieſe Entwicklung in der Natur bis zur Galatee darſtellen, der mittlere die Vulkaniſten verſpotten. Und das nennt Schnetger eine treffliche Kompoſition! Es verlohnt nicht der Mühe auf die einzelnen irrigen Beziehungen hinzuweiſen, wir bemerken nur, wie höchſt unglücklich Schnetger S. 130 von Goethe das Verſehen abwenden will, die pharſaliſche Ebene an den Peneios verlegt zu haben, worüber ich auf meine nicht zu widerlegenden Bemerkungen S. 534 ff. verweiſe.

Der dritte Akt ſchließt ganz an den zweiten an; Helena, deren Erſcheinen Perſephone den Bitten des Fauſt nicht hat verſagen können, tritt wirklich auf der Oberwelt vor ihrer alten Burg zu Sparta auf, und Mephiſtopheles, der aus der Walpurgisnacht noch die Maske der Phorkyas beibehalten hat, führt ſie dem Fauſt zu. Das hat aber Schnetger nicht abhalten können, die hier auftretende Helena für eine ganz andere zu halten als die im zweiten Akt von Fauſt geſuchte; ja wir müſſen bei ihm von einer dreifachen Helena hören. Die Helena des erſten Aktes und des Anfangs des zweiten iſt das höchſte Schöne als Ziel des wahren Künſtlers zu allen Zeiten, die der Walpurgisnacht das höchſte Schöne, inſofern es die Kunſt des alten Griechenlands erſtrebt und erreicht hat, die des dritten Aktes gar „das Sinnbild des höchſten Schönen, inſofern alles Leben und Streben des alten Griechenlands in Sitten, Staat und Kunſt einzig auf daſſelbe gerichtet war, die Vertreterin alles deſſen, was wir klaſſiſch nennen“. Da haben wir das Ergebniß der abenteuerlichen Anſicht, daß Goethe alles auf die „Fauſtſchnur“ aufgereiht, was ihm beliebt, oder vielmehr den eigentlichen Urſprung derſelben. Weil Schnetger nicht erkannte, daß Helena hier überall die ideale Schönheit ſei, daß nur die Einkleidung im erſten und zweiten Akt eine verſchiedene, da in jenem das Ideal aus ſeiner eigenen Seele auftaucht, was durch das Herabſteigen zu den Müttern dargeſtellt wird, in dieſem er in beſonnenem Streben der Helena in der griechiſchen Sagenwelt nachforſcht, bis er ſie endlich von Perſephone[1]) erbittet, da Schnetger ferner den dritten Akt irrig auffaßte, weil er alles darin rechtfertigen wollte, ſo kam er zu jener abenteuerlichen Anſicht, die er dann auf den ganzen zweiten Theil ausdehnte. Schnetger, der

1) Auf der klaſſiſchen Walpurgisnacht erſcheint ſie eben ſo wenig als die olympiſchen Götter, eben weil auf ihr das Ringen nach höchſter Schönheit dargeſtellt iſt, welches in Galatee erſcheint, die dem Sinne nach mit Helena gleich iſt; aber Fauſt muß in die Unterwelt herabſteigen, um Helena zu erbitten, das fordert der dramatiſche Zuſammenhang.

auf Goethe's eigene Aussprüche nur da hört, wo sie seiner Ansicht günstig scheinen, läßt sich von seiner wunderlichen, jeden Zusammenhang aufhebenden Ansicht auch durch die Aeußerung des Dichters nicht abbringen, daß dieser zur Schlichtung des Streites zwischen den Klassikern und Romantikern gedacht sei, der doch ganz auf dem Gebiete der Kunst spielt, daß das Klassische und Antike hier eine Art Ausgleichung finde, er hält sich an ganz nebensächliche Bemerkungen. Wenn Goethe bemerkt, der romantische Theil dieses Aktes sei sehr schwer, da eine halbe Weltgeschichte dahinterstecke, so deutet er nur darauf, daß derselbe die ganze Zeit vom Mittelalter bis zum Befreiungskriege der Griechen umfasse. In dem Briefe an Wilhelm von Humboldt läßt Schnetger (S. 156) eine ganze Stelle weg, die für den Sinn, in welchem Goethe bemerkt, daß wir der weitern und reinern Umsicht in und über griechische und römische Litteratur die Befreiung aus mönchischer Barbarei zu verdanken haben, von höchster Bedeutung ist. Daß Goethe dort überhaupt nur von ästhetischer Bildung spreche, ist augenfällig. Schnetger findet in unserm Akte nicht bloß eine andere Helena, sondern auch einen ganz andern Faust, was der Faustschnurtheorie ganz gelegen ist. Von allen darauf bezüglichen wunderlichen Behauptungen (S. 158) sei nur der einen gedacht, dem Faust dieses dritten Aktes komme Helena „ganz ohne sein Wünschen und Zuthun plötzlich als Gast in die Burg". Aber wer hat denn Helena zur Oberwelt gebracht als Faust's Bitten an die Persephone, und deutet nicht des Mephistopheles Maske auf die Verbindung mit der klassischen Walpurgisnacht, ist Mephistopheles nicht Faust's Diener? So wenig weiß sich Schnetger in die allegorische Einkleidung und Ausführung zu finden.

Faust soll wirklich mit der von Persephone erflehten Helena sich verbinden; diese Verbindung aber wollte Goethe zugleich als Einigung des Klassischen und Romantischen, deren Vertreter sie sind, darstellen, und daher mußte Helena als antik tragische Heldin, Faust als romantischer Ritter erscheinen. Die Art, wie Helena als antik-tragische Königin in Handlung gesetzt wird, ist eben so glücklich erfunden, als mit entschiedenster Ausprägung des Charakters der alten Tragödie ausgeführt. Vgl. S. 618. Wunderlich ist Köstlin's Behauptung, etwas Ungriechischeres sei nicht geschrieben worden (S. 127), wobei aber seine Ausstellungen sich seltsam genug nicht auf den ersten, sondern auf den zweiten romantischen Theil des Aktes beziehen, in welchem das Klassische nur an einzelnen Stellen anklingen soll. Billig fragt man, wie man bei solcher Verwirrung ein maßgebendes Urtheil beanspruchen dürfe. Treffend hat Goethe hier den Zustand gewählt, worin er die Helena auftreten läßt; sie erscheint am Anfange ganz unschuldig, nur von ihrem bösen Schicksal verfolgt, während der Dichter später der Erinnerungen an ihre wenigstens halbe Schuld zu seinem Zwecke bedarf. Daß sie zum Faust herübergeführt wird, ist eben so glücklich dramatisch begründet als dargestellt. Freilich nimmt der Dichter die Freiheit des Märchens, uns der Schranken des Ortes und der Zeit zu entrücken, gar stark in Anspruch, wenn er nun den Faust in die Zeiten

der Helena und des Menelaus hinaufrückt, aber wir lassen uns dies gefallen, da er höhere Zwecke damit erreicht, indem er dadurch gerade die Handlung, worin das romantische Ritterthum sich nach seinen Hauptbeziehungen, die Religion allein ausgenommen, entfalten sollte, zu einem leicht übersichtlichen Ganzen zusammenschließt. Aus der Verbindung der Helena und des Faust soll aber auch ein großartiges Dichtwerk hervorgehn, Faust sollte als vollendeter Künstler sich bewähren. Hätte Goethe hier seinen ursprünglichen Plan (vgl. S. 675) verfolgt, so würde gegen den dritten Akt kein begründetes Bedenken zu erheben sein, aber seine Einführung des Euphorion als Lord Byron war ein entschiedener, den allegorischen Zusammenhang zerstörender Mißgriff, wie höchst gelungen auch die Ausführung sein mag. Vgl. S. 680. Freilich, Schnetger findet auch hier alles vortrefflich, um kein Versehen zugeben zu müssen, dessen Veranlassung doch hier offen vorliegt. Euphorion ist durch nichts als „Genius der neuesten poetischen Zeit" bezeichnet, obgleich Goethe, als er Lord Byron's Persönlichkeit und Dichtergeist eingemischt hatte, ihn als solchen fassen mußte. Aus der Verbindung der antiken Helena und des romantischen Faust muß eine tüchtige, lebenskräftige Dichtung hervorgehn; daß es die Dichtung der neuesten Zeit sein soll, ist reine Willkür; daß Euphorion gerade Lord Byron darstellt, ist noch mehr als das, es widerspricht dem der Allegorie zu Grunde liegenden Sinne. Schnetger meint, freilich müßte das Ergebniß jener Verbindung etwas Großes werden, aber ein Wurm zernage hier die hervorbrechende Blüte. Doch widerspricht dies nicht allein dem Sinne der Allegorie, sondern ist auch dramatisch durch nichts angedeutet. Freilich Schnetger macht auch hier wieder seine Entdeckung. Das Verweilen des Faust und der Helena „in tiefen Höhlen und Grotten am Busen der Natur", wo sie der Liebe pflegen, soll nicht allein aussagen, daß der Norden „dem Herzen seine heiligen Rechte wiedergegeben hat" (Helena hat ihm doch gerade nichts weniger als diese gebracht!), sondern auch daß er „durch das gänzliche Absondern von der Welt, durch das gänzliche Versenken in die Tiefe der eigenen Brust, durch ein alle Wirklichkeit verachtendes Traumleben, durch Ueberschätzung der Rechte des Subjekts (wie ganz verschiedenes verbindet hier Schnetger, um endlich nur Byron anzuerkennen!), was ja nur die natürliche Reaktion war gegen die mittelalterliche Unterschätzung derselben (der mittelalterliche Faust ist doch gerade der Romantiker), auf unheilvolle Bahnen geräth." Die arkadischen Felsenhöhlen sollen doch nur dem Liebespaare, das vertrautester Einsamkeit genießen will, einen idyllischen Aufenthalt gewähren, und wenn Phorkyas behauptet, in diesen Felsenhöhlen seien viele unerforschte Tiefen, Sal an Sälen, Hof an Höfen, so kann hierin unmöglich ein allegorischer Sinn zu suchen sein. Aber Schnetger scheint dies selbst fahren zu lassen, wenn er gleich darauf das Unglück darin findet, daß „Phorkyas-Mephistopheles" die Tiefen, in denen Faust und Helena sich umarmten, bewacht und (dadurch?) das Gute in das Böse verkehrt durch Hinaustreiben über die Schranken; diese soll durch ihre Nähe „dem so viel versprechenden Eupho-

rion gleich bei der Erzeugung das Todesgift in die Adern träufeln". Wer möchte da nicht mit Thales ausrufen: „Was dieser Mann nicht alles hört' und sah!" Phorkyas ist als Dienerin dem Liebespaare in die Felsen gefolgt, und zwar auf dessen Ruf, sie bewacht dieselben nicht; später entfernt sie sich, wie es der Vertrauten ziemt, die ja die Liebenden in ihrem Genusse durch ihre Gegenwart nicht hindern darf. Und dennoch soll Phorkyas am Unglück Schuld sein, daß Euphorion ein so schrankenloser, freiwillig in den Tod stürzender Genius, daß er Byron geworden. Von dieser Sünde müssen wir jedenfalls Mephistopheles-Phorkyas freisprechen. Erscheint sie hier doch nur als reine Berichterstatterin, da Goethe gerade keiner andern Person diese Erzählung zutheilen konnte. Phorkyas ist selbst ergriffen, doch zieht sie sich, da sie hier eigentlich keine Stelle mehr hat, zurück. Hätte sie das Böse angestiftet, dessen Schnetger sie zeiht, wie sehr müßte sie sich freuen, von Euphorions übermüthigem ihn in den Tod treibendem Drange-Zeugin zu sein! Wenn Euphorion von übermüthiger Ungebundenheit getrieben wird, wenn er nicht am Boden haften kann, sondern bis zum höchsten Gipfel vordringt, wenn ihn seine innere Kraft in die Lüfte schnellt, er endlich den Tod findet, als er zum Fluge sich emporschwingt, um der heiligen Sache der Freiheit Hülfe zu bringen, so kann man darin eine glückliche Allegorie des byronschen Schicksals finden, wozu jedoch der Trauergesang die nothwendige Ergänzung bildet: aber der eigentliche Charakter byronscher Dichtung tritt darin nicht hervor, und am wenigsten war Goethe berechtigt, den aus dem Bunde des Faust und der Helena hervorgegangenen Sohn als Byron zu schildern. Er selbst bemerkt, er habe einen Dichter haben müssen, der nicht antik, nicht romantisch, sondern wie der gegenwärtige Tag selbst sei: aber wozu denn diese Unbefriedigung, die kein Ziel, kein Maß hat, warum diese titanische Glut, dieses faustische Element, das doch durch die Verbindung mit der antiken würdigen Ruhe der Helena gemäßigt sein müßte, wäre auch Faust selbst nicht schon, wie es wirklich der Fall, zur reinsten Besonnenheit gelangt. Sollte man nicht denken, aus dieser Verbindung müßte die ächte neuere Dichtung hervorgehn, welche mit der romantischen Innerlichkeit die klar umschriebene plastische Form verbinde, wie sie in den Werken der alten Dichtung herrscht, oder vielmehr ein vollendetes Dichtwerk, welches Faust endlich zu Tage fördert? Die Trennung Euphorions' von den Eltern hätte im letztern Falle ihre besonders treffende Beziehung, insofern eine gelungene Dichtung sich über die ganze Welt verbreitet.

Da Faust, den es immer weiter treibt, auch den Kreis der Kunst verlassen sollte, so mußte der Dichter eine Art der Trennung ersinnen, welche für die allegorische Darstellung keine Hauptbedeutung haben, wohl aber eine nebensächliche Beziehung enthalten konnte. Euphorion's Tod wird mit solchem entschiedenen Nachdruck hervorgehoben, er tritt so bestimmt als Endpunkt einer längern Entwicklung auf, daß er als höchst bedeutsam für das Ganze

ſich darſtellt. Die durch ihn hervorgerufene Trennung iſt leichter behandelt; Helena folgt der Stimme des Sohnes, die ſie zur Unterwelt herabruft, Phorkyas aber fordert den Fauſt auf, mit Helena's zurückgebliebenen Gewanden ſich in die Luft zu ſchwingen. Daß es mit der Mahnung des Mephiſtopheles ernſt gemeint ſei, ergibt ſich aus den Worten unverkennbar. Fauſt ſoll fort; er ſelbſt iſt durch Helena's Entfernung niedergeſchlagen; wer könnte hier anders die nothwendige Aufforderung an ihn richten als Phorkyas? Freilich wäre Phorkyas immer ſo verderblich, wie Schnetger träumt, ſo müßte dieſer Rath dem Fauſt gar ſchlecht bekommen; da dieſes aber nun einmal nicht der Fall iſt, ſo rückt Schnetger an Phorkyas, indem er allem geſunden Gefühle zuwider ihre Mahnung als Hohn und Ironie deutet. Wäre man nicht an die ſchnetgerſchen Kunſtſtücke gewohnt, ſo würde man ſich höchlich wundern, wie man im Ernſte die Worte der Phorkyas alſo verdrehen kann (S. 180): „Nun mache es auch, wie ſo mancher heutzutage! Behänge dich mit dem leeren Kleide der Helena, ſieh den Griechen ihre Aeußerlichkeiten ab und denke dann Wunder, was du geworden ſeiſt, wie hoch du über allem Gemeinen dahinſchwebeſt, weil du gehüllt biſt in dieſe abgeborgten Lumpen.“ Phorkyas ſollte wirklich den Fauſt, auf den der mit aller Beſonnenheit aus innerſtem Drang erſtrebte Beſitz der Helena die bedeutendſte Einwirkung geübt haben muß, für einen ſolchen leeren Geſellen halten? Und ſah denn Schnetger nicht, daß dieſe Mahnung zum dramatiſchen Zuſammenhange gehört, wogegen bei Euphorion's Exuvien der Spott der Phorkyas an der Stelle war und der Dichter ſich kein ſol[illegible]es Armuthszeugniß ausſtellen konnte, daß er unmittelbar hinter einander die Phorkyas ganz in derſelben Weiſe ſpotten laſſen konnte! Doch ſolchen einfachen Erwägungen iſt Schnetger völlig unzugänglich, er befolgt ganz den Rath, den er ſeiner Phorkyas in den Mund legt, und ſo wollen wir ihn ruhig einherſchweben laſſen, „ſo lang er dauern kann“; doch nein, wenigſtens noch einmal werden wir ihm begegnen, wo er wieder die Partei Goethe's gegen mich ergreift.

Märchenhaft läßt Goethe die zuletzt außer Phorkyas allein noch übrigen Mädchen des Chores verſchwinden, wobei ſich ihm eine treffende ſinnbildliche Bedeutung ergab. Wenn er mit dem Bacchanal endigt[1]), ſo muß ich auch trotz Köſtlin meine darauf bezügliche Vermuthung S. 697 aufrecht halten. Wie dieſer ſich einbilden kann, mir „ſtecke auch hier wieder die Revolution in den Gliedern“, mag er bei der Wahrheit verantworten; von einer Revolution iſt bei mir mit keinem Worte die Rede, ich behaupte nur, Goethe habe das Bacchanal mit entſchiedenſter Abſicht am Ende der „Helena“ in derbſter Weiſe ausgeführt, weil der Dionyſoskultus die klaſſiſche Welt eigentlich aufgelöſt, in-

1) Als Endpunkt der „Helena“ bezeichnet Goethe in einem Briefe an Zelter (vgl. meine Erklärung S. 107) das Bacchanal, woraus man wohl ſchließen darf, daß er darauf eine beſondere Bedeutung lebte.

dem Ueppigkeit und Taumel durch ihn eingeriſſen und die alte gute Sitte nach allen Seiten hin vernichtet. Köſtlin meint freilich, der Dichter wolle hier „die Mädchen das ächt antike Gefühl der Freude, daß ſie dem finſtern Hades entronnen und dem heitern Tagesleben wiedergegeben ſeien," in aller Kraft ſich ausſprechen laſſen; aber wie ſollten ſie die Freude, daß ſie ſelbſt das Tageslicht noch länger genießen, in der Schilderung des rohen Bacchanals zu erkennen geben können, woran ſie ſelbſt keinen Theil haben, wenn auch freilich diejenigen Chormädchen, welche hier reden, die Frucht des Winzers fördern? Es iſt natürlich, daß wie die Baumnymphen den Obſtgenuß des Herbſtes, ſo die Rebennymphen die Freuden der Weinleſe ſchildern; aber dies geſchieht hier in einer nicht allein ſo ausführlichen, ſondern auch ſo derben Weiſe, daß die Vermuthung begründet iſt, der Dichter habe einen beſondern Zweck dabei im Sinne gehabt. Daß dieſer Schluß der „Helena" gegen den der „klaſſiſchen Walpurgisnacht" einen bedeutſamen Gegenſatz bilde, habe ich bereits früher bemerkt; freilich iſt jener älter als dieſer, aber im Plane lag der letztere doch auch wohl längſt, und es verſchlägt nichts, ob dieſer im Gegenſatz zu jenem oder umgekehrt ausgeführt worden. Auch einer andern Deutung Köſtlin's muß ich entſchieden widerſprechen. Der Dichter führt den Abſchluß keineswegs durch den Gedanken herbei, daß Antik und Modern doch zu verſchieden ſeien, um eine ſo innige Verbindung einzugehn, wie ſie ſtattfinde zwiſchen Fauſt und Helena, Mephiſtopheles und dem Chore (S. 128). Die Trennung wird einzig durch den Tod Euphorion's begründet, was auch Helena's Worte, womit ſie von Fauſt ſcheidet, deutlich ausſprechen, und die Verbindung von Fauſt und Helena, um die es ſich eigentlich allein handelt, ſoll ja nur darauf deuten, daß Fauſt das Ideal der höchſten Schönheit erfaßt, zum vollendeten Künſtler wird; wenn er dieſe Darſtellung dazu verwendet, die antike und romantiſche Dichtung beide in ihrem entſchiedenen Charakter hervortreten zu laſſen und auf den gemeinſamen Vereinigungspunkt derſelben hinzudeuten, ſo iſt dies eben eine Nebenausführung, die auf die Art, wie die Trennung herbeigeführt wird, keinen Einfluß haben kann. Eine in dem Sinne der allegoriſchen Darſtellung tiefer begründete Veranlaſſung zur Trennung war überhaupt nicht zu finden; die bloß zur Fortführung des dramatiſchen Fadens erdachte, daß die Sehnſucht nach dem hingeſchiedenen Sohne Helena zur Unterwelt zurückzieht, daß der Schmerz um dieſen ſie bewältigt, iſt glücklich erſonnen. Auf eine andere mögliche Auflöſung habe ich S. 675 hingedeutet.

Schließlich erhebt Köſtlin noch eine Menge Beſchuldigungen gegen den dritten Akt, um ja nicht in den Verdacht zu kommen, zu den begeiſterten Bewunderern deſſelben gezählt zu werden, unter denen wir doch einen Wilhelm von Humboldt finden. Das Ganze iſt ihm „hyperantik (und doch ſagte er früher, es gebe nichts Ungriechiſcheres), ſchwer, breit, hochfeierlich", aber Goethe ſcheint uns den Charakter der alten Tragödie eben ſo glücklich getroffen zu haben, wie er

sich von einer hölzernen Nachahmung fern gehalten. Das „somnambüle" Wesen der Helena behagt Köstlin nicht, sie sollte wirkliche Empfindung über ihr wunderbares Geschick aussprechen, abermals die Welt und zwar eine ganz veränderte Welt zu sehn; Faust und seine Ritter (auch diese also hat Köstlin sprechen hören!) sollten eine natürlichere Sprache der Liebe und Verehrung sprechen, nicht das meiste „so gesucht, so superlativisch, so reflektirt und gemacht sein". Uns scheint Goethe, wenn wir auch wenige Einzelnheiten für weniger gelungen halten, woraus wir auch früher kein Hehl gemacht, im ganzen den Geist des Mittelalters wunderbar rein ausgesprochen zu haben. Zu solchen allgemein gehaltenen Ausstellungen, wie sie Köstlin mit andern macht, bedarf es gar wenig, und daß Köstlin gerade nicht überall besonnen erwägt und genau zusieht, sondern sich die größte Oberflächlichkeit und Leichtfertigkeit zu Schulden kommen läßt, haben wir gesehen. Daß „zu weit verfolgte Unwahrscheinlichkeiten" dem Gedicht „den leichten Duft des Phantastischen" abstreifen, können wir unmöglich zugeben; am wenigsten wird man dies vom Angriff des Menelaus behaupten dürfen, und auch die Szene mit Euphorion (den Todtengesang abgerechnet) trifft in dieser Beziehung kein berechtigter Vorwurf. Wenn „Helena" keinen „Anklang im allgemeinen Bewußtsein finden" konnte, so brachte dies der Stoff nothwendig mit sich. Köstlin meint endlich, Goethe habe besser gethan, das Ganze so umzuarbeiten, daß Helena's Wiedererscheinen auf der Oberwelt mit dem Wiedererwachen der hellenischen Nation in idealen Zusammenhang gebracht, ihre Verbindung mit Faust in die Zeit des Ausbruches des griechischen Freiheitskampfes gesetzt worden. Aber in diesem Falle würde Goethe erst Köstlin's vollsten Tadel erregt und er würde es ihm mit Recht nicht habe durchgehn lassen, hätte er jenes Wiedererwachen der hellenischen Nation ins Mittelalter zurückverlegt, wenn er auch freilich jetzt dies für unbedenklich erklärt. Faust's Streben nach Helena und sein endliches Gelangen zu ihr muß rein aus seinem Innern hervorgehn; ein solcher geschichtlicher Hintergrund wäre hier völlig verfehlt, besonders da Helena für Faust eigentlich das Ideal der Schönheit, nicht der altklassischen Schönheit sein soll. Auch was Köstlin über die von Goethe früher bezweckte humoristische Behandlung der „Helena" bemerkt, beruht auf Mißdeutung und Unkenntniß. Ich verweise auf meine Erklärung S. 89 ff.

Wie Faust's Selbstgespräch in Terzinen den Uebergang zum zweiten Kreise aussprach, so führt uns ein gleiches in Trimetern geschriebenes zum dritten Kreise hinüber, zu Faust's großartigem Wirken auf Erden, wo er im Kampfe gegen das wilde Element des Meeres ein Ziel seiner zweckmäßig angestrengten Kraft gefunden hat. Zwischen diesem und dem vorigen Akte haben wir uns eine längere Zwischenzeit zu denken, der Uebergang von einem Kreise zum andern geschieht nicht urplötzlich. Faust ist in seiner klassischen Wolke über der Erde geschwebt; auch nach der Trennung von Helena hat er sich Betrachtungen der Kunst und künstlerischem Schaffen hingegeben, was aber in der Alle-

gorie von der Wolke nur leise angedeutet wird. Auf herrliche Weise läßt der Dichter die Erinnerung an die beiden Kreise, die Faust bisher durchlebt und die nachhaltig auf ihn gewirkt, die Kunst und die Liebe, hier vor seiner Seele vorüberziehen; denn es ist rein unbefugt, wenn Rinne hier bei der zweiten Gestalt an die Liebe zu Helena denkt. Wie früher in das Hofleben, so will Mephistopheles den Faust hier zunächst in das Kriegsleben führen, aber seine Hoffnung, ihn darin zu fesseln, ist eine eben so vergebliche, wie früher; freilich läßt Faust auch jetzt dem Mephistopheles darin seinen Willen, aber bloß deshalb, weil dies Kriegstreiben nur ein Mittel zu seinem Zwecke sein soll. Das in Faust jetzt erwachte Verlangen nach zweckmäßigem Wirken drückt sich in dem Gespräch mit Mephistopheles in seiner Abneigung gegen die „tollen Strudeleien" der vulkanistischen Ansicht aus. Mag man es immer nicht ganz billigen, daß Goethe hier zum zweitenmal auf den Vulkanismus kommt, aber das Gespräch knüpft sich zwischen Faust und Mephistopheles ganz natürlich an den Ort, wo diese wieder zusammentreffen, und lag es außerordentlich nahe, hier den Faust seine Ansicht von allmählicher, naturgemäßer Wirkung der Natur aussprechen zu lassen. Mephistopheles, der für Faust eine neue Beschäftigung sucht, scheint wirklich zu beabsichtigen, ihn in den Vulkanismus hineinzuziehen, aber Faust mag von einer wissenschaftlichen Thätigkeit überhaupt jetzt nichts wissen, er läßt die Frage nach der Bildung der Erde auf sich beruhen, kann aber nicht umhin, seine Abneigung gegen den vom Teufel gelehrten Vulkanismus scharf auszusprechen. Dadurch, daß Faust den Mephistopheles rathen läßt, was ihn die Zeit über angezogen habe, erhält der Dichter Gelegenheit auf das hinzudeuten, was andere wohl für das wünschenswertheste Menschenloos halten, das aber den Faust gar nicht anzieht, wodurch gerade sein auf feste, großartige Thätigkeit gerichtetes Streben seine rechte Beleuchtung erhält. Das höchste Loos scheint so vielen das Glück, Herrscher eines großen Volkes zu sein, aber nicht um die schweren Pflichten dieser hohen Stelle auszuüben, sondern um sich allgemeiner Verehrung und der Gewährung aller ihrer auf Genuß gerichteten Wünsche zu erfreuen. Der Schalk Mephistopheles kehrt gerade das hervor, was die meisten sich beim Besitze einer Krone wünschen, wogegen Faust scharf das Nichtige dieser von der Menge gewünschten Freuden königlicher Hoheit trifft. Faust's herbe Aeußerung, man erziehe sich nur Rebellen, ist eine einseitig beschränkte, hervorgerufen durch die Betrachtung, daß im Volke doch immer ein Hang zur Herabsetzung und Unzufriedenheit bei aller äußern Verehrung königlicher Macht wohne, und so ein Widerstand unter denjenigen selbst sich finde, für deren Wohl der König wirken solle. Dem Dichter schwebte hier wie im folgenden die französische Königsgeschichte vor, die so neben dem weiter in unserm Akte geschilderten deutschen Reich bedeutsam hervortritt. Mephistopheles selbst deutet auf Faust's Einseitigkeit hin, indem er auf die saubere Wirthschaft eines Ludwig XV. anspielt. In Faust's Trieb, ungehemmt durch solche widrigen Einflüsse eine

freie Thätigkeit zu entfalten, ist die hier zu Tage tretende scharfe Einseitigkeit wohl begründet. Der weitere Spott des dämonischen Genossen läßt Faust entschieden bekennen, daß er jetzt nicht auf Genuß ausgehe, sondern auf Bewährung seiner Kraft in kühner That, daß er nicht nach Ruhm trachte, sondern nach einem Besitzthum, auf welchem seine Thätigkeit festen Boden fasse, und er enthüllt ihm endlich seinen Plan, der „zwecklosen" Kraft des Meeres große Strecken abzugewinnen. Im Gegensatz zu dieser großartigen, ein festes Ziel unausgesetzt verfolgenden zweckmäßigen Thätigkeit stellt uns der Dichter den Krieg und darauf nach der Besiegung des Gegenkaisers die wiederhergestellte erbärmliche Staatswirthschaft dar; im erstern wirkt die Kraft nur zerstörend und der Erfolg ist vom Zufall abhängig, im andern denken diejenigen, welche die Kraft des Volkes zweckmäßig zu vereinter Thätigkeit fördern und zur Erreichung allgemeiner Wohlfahrt heranziehen sollten, nur an ihre Macht und ihren Genuß, wodurch der Staat dem schmählichsten Verderben überliefert wird. Faust geht durch beide Kreise durch; über den ersten spricht er sich selbst bestimmt genug aus; wie wenig der andere ihm behagen kann, in welchem ihm der Strand des Meeres zuerkannt wird, ergibt sich aus seinem ganz entgegengesetzten Streben, wie es das erste Gespräch mit Mephistopheles bekundet. Daß Faust wenigstens insofern sich betheiligt, als er dem Kaiser Hülfe anbietet, ist durch den dramatischen Zusammenhang geboten; sein Auftreten ist hier völlig das des Zauberers des Volksbuches, wenn auch auf eigene trefflich erfundene Weise ausgeführt. Es ist hier ganz derselbe Fall, wie im ersten Akte, in der Szene im Lustgarten; Faust gibt sich hier zu einer Täuschung her, die wir dem höhern Sinne desselben, wie ihn der Dichter aufgefaßt hat, nicht zutrauen, das überkommene Bild des Zauberers schiebt sich hier zur dramatischen Fortführung der Handlung unter, wodurch der einheitliche Zusammenschluß in einer Weise gestört wird, welche nur der märchenhafte Charakter des Ganzen entschuldigen kann. Die Handlung rundet sich in unserm Akte vortrefflich ab und alle Seitenhiebe, die sich der Dichter gestattet, wachsen aus ihr gleichsam hervor. Der Ton ist beim tollen Kriegstreiben nicht weniger als bei dem schalen ceremoniösen Hofwesen meisterhaft getroffen. Auch Köstlin läßt hier Goethe Gerechtigkeit widerfahren. Wenn er aber gegen den Einwurf, in der Darstellung des Krieges gehe alles zu leicht und luftig her, und es sei des Faust nicht ganz würdig, durch Spuk und Trug des Teufels Erfolge zu erringen, nur zu bedenken gibt, Faust habe den Teufel nun einmal zur Hand, und es liege eine Wahrheit darin, daß er etwas an sich so Unberechtigtem und Aermlichem, wie dieser Gegenkaiser sei, gar nicht die Ehre wirklicher Bekämpfung anthue, so übersieht er, daß Faust gar nichts mit dem Kriege zu thun haben will und die Sache ganz dem Mephistopheles überläßt, der in diesem Falle in der dem Teufel gewöhnlich zugeschriebenen Weise wirkt. Faust beordert bloß die drei von Mephistopheles gestellten Gewaltigen, während dieser seine Künste in Bewegung setzt; ganz unthätig konnte Goethe ihn nicht erscheinen lassen.

Die Zurücktreibung des Meeres und die weitern großen Unternehmungen in dem neugewonnenen Lande finden wir am Anfange des fünften Aktes fast vollendet; schon sehen wir Faust von seinem Garten aus, in welchen der große Kanal mündet, Seehandel in die Weite treiben; es gilt nur noch einen großen Pfuhl am Gebirge abzuziehen, der die Umgegend verpestet. Der Dichter bedurfte nur eines Abschlusses des Lebens des Faust, da dieser die für ihn passende Thätigkeit gefunden hat und er die Darstellung nicht bis zu einer förmlichen Staatsbildung ausdehnen wollte. Dazu kam, daß er den Mephistopheles scheinbar seine Wette mit Faust gewinnen lassen und in dieser Beziehung letztern seine höchste Befriedigung nicht mit dem gegenwärtigen Zustande, sondern mit einem in der Zukunft erschauten aussprechen lassen wollte. Aber Faust's Ende konnte er nicht ganz ohne Veranlassung eintreten lassen, er mußte es auch dramatisch irgendwie begründen, was ihm vortrefflich gelungen. Faust genießt seinen Hochbesitz nicht rein; die Besitzsucht ist in ihm erwacht, er will auch das kleine Eigenthum von Philemon, dem er dafür anderswo ein viel werthvolleres anbietet, worauf dieser nicht eingeht. Doch nicht Besitzsucht allein ist es, die ihn treibt, die gläubige Andacht des alten Paares, dessen Glockengeläute immer zu ihm herüberschallt, ist ihm zur Qual, da er fühlt, wie weit er von diesem beseligenden Glück entfernt. Seinen bittern Unmuth über den Eigensinn der Alten, die auf seine Vorschläge nicht eingehn wollen, weiß Mephistopheles geschickt zu steigern, so daß er ihm endlich den Befehl gibt, jene mit Gewalt auf das ihnen bestimmte Gütchen zu bringen, was denn der Teufel auf die schlimmste Weise ausführt. Die Alten fallen vor der rauhen Berührung der wilden Gesellen entseelt nieder, der Fremde wird getödtet, die Hütte geht in Feuer auf. Das Unglück erschüttert Faust, der, wenn er auch den Befehl zur gewaltsamen Entfernung der Alten gegeben hat, doch einen solchen räuberischen Ueberfall nicht gewollt hat; denn der Sinn für Recht ist in seiner Brust nicht erloschen: der Eindruck dieser Erschütterung ist Schwächung des Körpers, die sich zunächst in der Erblindung äußert. Aber diese Erblindung kann Faust's Geist nicht hemmen, es treibt ihn jetzt nur um so unaufhaltsamer, sein Werk zu vollenden, wozu er aufs eifrigste alles in Bewegung setzt; gerade diese geistige Anspannung aber greift ihn noch gewaltiger an, so daß der Körper des geschwächten Greises nicht mehr widerstehn kann, er entseelt hinsinkt. Das angerichtete Unglück hat indessen nicht bloß Faust erschüttert, sondern auch sein Streben gereinigt, die Besitzsucht ist aus seiner Brust gewichen, und als höchstes Ziel seiner Thätigkeit, als höchster Genuß schwebt ihm jetzt ein freies, thätiges Leben von Millionen auf dem von ihm gewonnenen Boden vor. So sind die Schlacken seiner Seele ausgebrannt, das Glück von Millionen zu gründen ist der Hochgedanke seines Geistes geworden; und zwar soll dies auf dem von ihm als einzig förderlich erkannten Wege unausgesetzt angespannter Thätigkeit im Kampfe mit der Natur gefunden werden. Mag

man dies etwas pedantisch, etwas utopisch finden (sollte dieses nicht eben dem Charakter Faust's ganz entsprechen?), darauf kommt es hier nicht an, sondern darum handelt es sich, daß dieser jetzt sein Ziel in einem guten Zwecke finde, nicht in der Bekämpfung des Meeres, sondern in dem durch ihn erwirkten wahrhaften Glücke von Millionen."

Wie der Dichter in allen Theilen des „Faust" den Ton der Darstellung möglichst dem Inhalte ganz entsprechend zu bilden gesucht hat, so trägt unser Akt, worin Faust sterben soll, von Anfang an einen gespenstigen Charakter. Selbst Philemon und Baucis, die einen so schönen Gegensatz zu Faust's Unbefriedigung und Glaubenslosigkeit bilden, sind doch, wenn der Dichter auch meisterlich den Charakter der Frau dem des Mannes entgegenzusetzen wußte, wie Wesen aus einer andern schattenhaften Welt, und der Wanderer ist im gleichen Tone gehalten. Aus Mephistopheles und den Gewaltigen leuchtet die wilde dämonische Natur hervor; ersterer ist ganz der am Bösen und Verderben sich letzende böse Geist des Volksglaubens. Nur aus dem Thürmer Lynceus spricht eine frische, frohe, leichte, gemüthliche Natur, so daß er gleichsam den andern Gestalten als Folie diene, wie er auch gegen Faust's düstern Ernst und Unbefriedigung einen besonders glücklichen Gegensatz bildet. Da der Dichter Faust's Erblindung dramatisch darzustellen bedacht sein mußte, so griff er zu einer gespenstigen Erscheinung, wobei er sich das Auftreten der shakespeareschen Hexen zum Vorbild nahm. Die Darstellung ist vortrefflich, nur daß Faust die Sache so darstellt, als ob er immer von Spuk aller Art umgeben gewesen und noch sei, dürfte durch kein Mittel gesunder Erklärung sich rechtfertigen lassen, wie ich dies S. 753 ff. ausgeführt habe. Schnetger widerspricht mir (S. 208), aber er hat auch nicht im mindesten den Versuch gemacht, den von mir hervorgehobenen Widerspruch irgend zu beseitigen. Faust beklagt sich ja, daß der Gespensterspuk und Anzeichen aller Art ihm die Heiterkeit und Ruhe des Lebens stören; von solchen gespenstigen Einwirkungen, von solchem Aberglauben findet sich aber bei ihm gar keine Spur, und es kann sich keine finden; ein gewisser Aberglaube freilich kann den stärksten Geistern anhaften, aber nicht ein solcher, wie er hier erscheint, der krasseste Volksaberglaube. Aber auch die ganze Reue, daß er sich bisher der Magie hingegeben habe, scheint uns an sich ebenso beziehungslos, wie im Zusammenhange wunderlich, da dieser voraussetzt, die Gespenster erschienen dem Faust nur deshalb, weil er sich mit Magie beschäftige. Der Magie hat sich Faust bei seinem neuen Werke gar nicht bedient (er tritt hier nicht mehr als Zauberer hervor), sondern durch unausgesetzte Anstrengung hat er auf gewöhnlichem Wege das großartige Unternehmen durchgesetzt. Freilich will die abergläubische Baucis von wunderlichen Dingen wissen, die dabei vorgegangen, sogar von Menschenopfern, aber ihr Gatte weiß besser, daß er nur durch „kühne Knechte" gewirkt, und auch Mephistopheles spricht es aus, daß Faust's „hoher Sinn und der Seinen Fleiß" das neue Land erworben (S. 275), ohne daß Faust irgend

Widerspruch erhebt. Ja Mephistopheles selbst wird hier vom Faust nicht mehr als Teufel betrachtet; es scheint, als habe dieser ihn vorgeblich verlassen, sei aber dann unerkannt in seine Dienste getreten, als Aufseher und Leiter des großen Unternehmens. Wollte man aber auch annehmen, Mephistopheles werde wirklich von ihm noch als Teufel betrachtet, so würde die Beziehung auf die Magie doch hier nicht an der Stelle sein; denn Faust mußte dann bereuen, nicht daß er sich der Magie bediene, sondern daß er mit dem Teufel den Bund geschlossen, der nie von seiner Seite weiche.[1]) Reue über sein vergangenes Leben kann den kräftig vorwärtsstrebenden Faust auch nicht überfallen, als er den Sang der vier grauen Weiber vernimmt und die Sorge sich einschleicht, nur ein ängstliches Schauergefühl.[2]) Nach den Worten „Es tönte hohl, gespensterhaft, gedämpft", könnte unmittelbar, wenn nur der Reim nicht dawider wäre, der Vers folgen: „Die Pforte knarrt und niemand kommt herein." Wenn Faust weiter, als die Sorge behauptet, am rechten Orte zu sein, in Zorn geräth und sie durch ein Zauberwort verscheuchen will, sich aber dann zusammennimmt und sich jedes Zauberspruches enthält, so hängt dies mit jener angenommenen fortgesetzten Beschäftigung mit der Magie zusammen, ließe sich aber leicht auf andere Weise ersetzen, wie etwa durch den Vers: „Die Truggespenster scheuch' ich muthig fort." Die Frage der Sorge, ob er sie nie gekannt, verneint er durch eine etwas auffallende Schilderung seines Lebens, wobei er die Zeit vor dem Bunde mit Mephistopheles ganz übergeht, und auch jetzt behauptet er keine Sorge zu haben, da er auf der Erde seine Bestimmung erreicht habe und das Jenseits auf sich beruhen lasse, woran sich dann wieder eine Hindeutung auf Geisterspuk anschließt, die hier an der Stelle ist, da Faust sich der Sorge erwehren will. Auch wenn Faust später der Qualen der „unseligen Gespenster" gedenkt, worunter er die Leidenschaften versteht, ist dies ganz ohne Anstoß. Wie wunderlich Schnetger die Rede des Faust, als er die Worte der Gespenster vernommen, sich zurechtlegt, möge man bei ihm selbst (S. 206 f.) nachlesen, wenn man Lust hat solche Verworrenheiten zu verfolgen, vor denen jeder gesunde Sinn zurückschreckt.

Köstlin hat auf die Stelle, wo Faust die Magie von seinem Weg entfernt wünscht, ein Gewicht gelegt, das sie gar nicht hat, und die ganze Lage der Sache verrückt. Er behauptet nämlich (S. 139), Faust schiebe die Schuld des gegen das fromme Paar verübten Frevels auf seine Verbindung mit dem Bösen, da dieser doch nur Fluch über die Thäter ausruft, die ein solches, von ihm nicht beabsichtigtes Unglück durch wilde Unbesonnenheit verschuldet. „In

1) Das Düstre, worin er es gesucht, kann nur die Magie sein, im Gegensatz zur freien, heitern Natur, nicht der Bund mit dem Bösen; freilich gedenkt er gleich darauf des gräßlichen Fluches der Welt, aber ohne darauf hinzuweisen, daß dieser ihn zum Bösen getrieben. Goethe denkt sich hier, der Fluch der Welt habe ihn zur Magie verleitet.

2) Meine S. 753 gegebene Erörterung habe ich bereits in meinen „Erläuterungen zu Goethe's Werken" 13, 170 f. berichtigt.

Folge dieſer ſchlimmen Früchte ſeines Bundes mit der Geiſterwelt", ſchreibt Köſtlin, „kommt es nun endlich dahin, daß Fauſt mit vollſter Beſtimmtheit dieſen Bund als einen nur Unheil und Verderben bringenden anerkennen muß. Er ſpricht ſelbſt das Verwerfliche eines Verhältniſſes aus, das bei allen Vortheilen dem Menſchen keine Ruhe, keine Sicherheit vor böſen Erfolgen, keine reine ſelbſtändige, naturgemäß menſchliche Thätigkeit geſtattet." Wie kann man ſo arg entſtellen! Vom Bunde mit dem Böſen und deſſen ſchlimmen Früchten iſt nicht die Rede; der Wunſch, die Magie los zu ſein, wird nicht durch die Reue über die Frevelthat hervorgerufen, ſondern durch den Unmuth, immer von Spuk und Geſpenſtern umgeben zu ſein. Damit ſchwindet denn auch, was Köſtlin weiter ſagt, Fauſt habe jetzt eingeſehen, daß er nicht den rechten Weg gegangen, er habe das Berechtigte der gegebenen Ordnung der Dinge, der Schranken des Individuums anerkannt. Fauſt iſt hierin nicht weiter, als er am Anfange des vierten Aktes war, jene Aeußerung über die Magie nur eine ganz nebenſächliche, die Hauptſache liegt darin, daß er auf der Erde feſtſteht, daß er eine feſte Thätigkeit gefunden, welcher er ſeine Kräfte widmet', ohne um das Jenſeits ſich zu kümmern. Von einer Verſöhnung, von der Köſtlin träumt, kann gar nicht die Rede ſein, nicht weil, wie Viſcher meint, Fauſt der Held der Entzweiung iſt, ſondern weil alles darauf hinausläuft, daß Fauſt ſeine Kraft in raſtloſer Thätigkeit bewähre; ſelbſt im höchſten, erſt ganz zuletzt eintretenden Augenblick, in der freudigen Vorahnung, daß Millionen auf dem durch ſeine Thatkraft gewonnenen Boden ein freies thätiges Leben finden werden, liegt eigentlich keine entſchiedene Ausſöhnung mit dem Leben, wenigſtens keine andere als diejenige, welche ſchon das Selbſtgeſpräch am Anfang des zweiten Theiles zeigt. Köſtlin läßt S. 142 den Fauſt gar „den alten Geiſtern abſagen", wovon ſich kein Wort findet, und er unterſcheidet von ihnen „die neuen, die Quälgeiſter", gegen die er im Gefühl ſeines Rechtes entſchloſſen Stand halte. Von einer ſolchen Unterſcheidung iſt bei Goethe keine Spur. Wenn Fauſt den „alten Geiſtern" abſagte, ſo mußte er es doch wohl vor allem dem Mephiſtopheles gegenüber thun, deſſen aber mit keiner Silbe gedacht, ja nicht im geringſten darauf hingewieſen wird.

Sehen wir von dem gerügten Mißſtande ab, ſo iſt die ganze Darſtellung bis zu Fauſt's Tode vortrefflich gehalten; ſelbſt daß die Ausführung des großartigen Unternehmens, das Fauſt faſt zu Ende gebracht hat, nicht in voller Klarheit uns vor die Seele tritt, ſondern in einem gewiſſen nebelhaften Dunkel bleibt, ſcheint dem geſpenſterhaften Charakter des ganzen Aktes gemäß. Unmittelbar vor Fauſt's Tod tritt wieder der ſeelenhaſchende Volksteufel ein, da Goethe, um zum Abſchluß zu gelangen, wieder an den Vertrag anknüpfen muß. Die Freude des Mephiſtopheles, endlich am Ziele zu ſein, da er weiß nur noch wenige Augenblicke daure Fauſt's Leben, deſſen Seele er drüben nach Herzensluſt zu peinigen gedenkt, iſt meiſterlich geſchildert. Fauſt's Tod iſt ihm ein ſpaßhaftes Feſt, eine Poſſe, wozu er die wunderlichen Lemuren beruft, die

Faust's Grab bereiten sollen. Als Faust selbst heraustritt, fühlt er sich durch seine Blindheit an der eifrigsten Verfolgung seines Werkes nicht im geringsten gestört, vielmehr treibt es ihn jetzt, wo er die Sorge entschieden von sich abgewiesen hat, lebhafter und feuriger als je zur Vollendung. Mephistopheles, der weiß, wie bald es mit Faust zu Ende ist, kann seinen bittern Spott darüber um so weniger zurückhalten, als er voraus zu sehn glaubt, auch dies mit solcher Anstrengung betriebene Werk werde bald der Vernichtung anheimfallen, der alles Menschliche unterliege. Die Freude des triumphirenden, den Menschen hassenden Mephistopheles zu steigern, glaubt dieser nun auch gar die Wette mit Faust gewonnen zu haben, da dieser den schönen Augenblick in Gedanken schaut, dessen Verweilen er sich wünschen möchte, und im Vorgefühl dieses hohen Glückes jetzt den höchsten Augenblick genießt. Bei diesen Worten fällt Faust leblos zur Erde. Mephistopheles denkt, das in der Wette Bedingte sei eingetroffen, obgleich der Tod Faust's nicht dadurch herbeigeführt wird, sondern Folge der höchsten Aufregung des entkräfteten Greises ist. Daher unterläßt er nicht, als er seine Freude über die Armseligkeit des faustischen Lebens ausgesprochen, an Faust's Worte bei der Wette anzuknüpfen, deren genaue Kenntniß hier auch den gespenstigen Lemuren beigelegt wird, wobei er aber von dem Vorbei nichts wissen will, da für ihn erst jetzt nach Faust's Tode die rechte Freude angeht. Die Genossen des Teufels stellt der Dichter in höchst drastischer Weise dar, obgleich er zu gleicher Zeit diese ganze Höllenwirthschaft mit dem auf die ausfahrende Seele lauernden Teufel und diese kraß materialistische Vorstellung verlacht und als veraltet bezeichnet. Die höchst gelungene Darstellung des Kampfes der Engel mit dem Teufel hat auch Köstlin gebührend anerkannt; sie ist eben so trefflich erfunden als mit sicherer Hand und glücklichster Laune ausgeführt, wenn auch in dem einen Chorgesange der Engel eine störende Dunkelheit nicht zu leugnen ist. Der Teufel muß zuletzt weichen, obgleich er ein förmliches Recht auf Faust's Seele hat, der sich ihm für das Jenseits verschrieben. Aber er hat überhaupt kein Recht, da er selbst nicht zu Recht besteht, eine ganz veraltete Person ist, die nur im düstern Aberglauben zu Hause ist. Das läßt der Dichter mit bester Laune den geprellt abziehenden Mephistopheles selbst aussprechen; er ist der gefoppte Narr, der „dumme Teufel", der sich eingebildet, noch Seelen zu holen, um sie im höllischen Feuer zu braten. So zerreißt der Dichter hier mit lachendem Spotte den eigentlichen Faden, an welchen sich die äußere Handlung anknüpft, er wirft den ganzen schon in der Szene des Abschlusses verspotteten Vertrag als eine Ausgeburt düstern Aberglaubens zur Seite.

Das Böse hat keineswegs eine solche Einwirkung auf den Menschen, wie der Teufelsglaube sich einbildet, dagegen durchdringt die ewige Liebe die ganze Welt; sie ist es auch, welche die Seelen nach oben zieht. Dies führt der Dichter in der letzten Szene aus, wo Faust's auf Erden durch unausgesetzte Thätigkeit herangereifte Seele rasch sich entwickelt. Wie hier alles auf

das trefflichste gedacht und ausgeführt ist und der Dichter auch diese Szene zu einem großartigen, dramatisch belebten Bilde erhoben, habe ich in meiner Erläuterung dargelegt. Daß die ganze Einkleidung in die Vorstellungen der katholischen Kirche für den Dichter gerade nur Einkleidung ist, muß man immer wiederholen, da die Thorheit sich immer wieder daran stößt und immer wieder die borniirte Vorstellung sich breit macht, Goethe wolle im „Faust" zeigen, wie der von Gott abgefallene Mensch selig werde, wovon diese Szene gerade der letzte Akt. Goethe nimmt in seinem „Faust" eben die Einkleidungen überallher, indem er darauf bedacht ist, ein lebendiges, dichterisch zu gestaltendes Bild zu geben und den ihm vorschwebenden Gedanken hell durchblicken zu lassen. Demnach ist es ein ganz nichtssagender Vorwurf, wenn man diese Szene „gar zu gothisch", zu katholisch finden will. Köstlin hat sich mit Recht gegen diese thörichten Ausstellungen gewandt und darauf hingewiesen, daß von keinem neuern Dichter „der ascetische Lust- und Liebesschmerz des Mittelalters, die glühende Begeisterung seiner Marienverehrung trotz mancher sprachlicher Härten (von denen, fügen wir hinzu, die meisten sehr bezeichnend sind) treffender und großartiger reproduzirt worden", daß der Anschluß an die „klassische Zeit ascetischer Mystik" vortrefflich gewählt, ja, wir dürfen sagen, ein nicht weniger glücklicher Griff war als die Benutzung des Anfanges des Hiob im Prolog im Himmel. Doch findet Köstlin darin einen „formell poetischen Widerspruch", daß die transzendente Welt des Glaubens hier, wie im Prolog, in den Farben der lebendigsten Wirklichkeit auftrete, während sie für Faust während seines Lebens so gut als nicht mehr vorhanden gewesen, und gerade der Zweifel an ihr einen der Ausgangspunkt seines ganzen unbefriedigten Strebens gebildet; dieser Widerspruch werde freilich dadurch gemildert, daß am Schlusse deutlich bemerkt sei, die der Welt des Vergänglichen entnommenen Züge seien nur ein Gleichniß, der bestimmte Sinn dieser Erhebung Faust's kein anderer, als daß „das Ewig-Weibliche uns hinanziehe". Beginnen wir mit dem Nächsten, so ist es wunderbar, wie Köstlin die Worte „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß", so arg hat mißverstehn können, wogegen ihn schon die bloße Betrachtung hätte schützen sollen, daß der Gegensatz dazu in den unmittelbar darauf folgenden Worten gegeben ist: „Das Unzulängliche hier (im Jenseits) wirds Ereigniß". Und wo steckt denn der „formell poetische Widerspruch"? Wenn Faust auf Erden die Augen vom Jenseits abgewandt, warum sollte denn der Dichter nicht am Schlusse andeuten dürfen, daß die auf Erden herangereiften Seelen im Jenseits, durch die Gnade Gottes von allen Erinnerungen an ihre irdischen Fehler befreit, sich rasch nach der in ihnen liegenden und genährten Energie entwickeln, und so das Leben für sie trotz aller zeitigen Abirrung eine Gymnastik zu weiterer Ausbildung im Jenseits gewesen, warum sollte er nicht wagen, das in dichterischer Hülle auszusprechen, was der Herr im Prolog im Himmel nur kurz bezeichnet, er werde den Faust trotz seines verworrenen Strebens bald in

die Klarheit führen? Gerade auf der feurigen, nie im Gemeinen verharrenden Strebekraft Faust's hat der Blick des Herrn mit besonderer Freude geruht, und er nimmt sich seiner Seele mit innigster Liebe an; diese aber entwickelt sich im Aether, als sie von den irdischen Flocken gereinigt ist, um so rascher, je kräftiger sie im Leben herangereift. Schon im Gegensatz zu der vernichteten Teufelswelt war der Dichter darauf hingewiesen, dieser unwürdigen Vorstellung gegenüber das Walten der Liebe als den alle Welt durchdringenden Gottesstrahl zur Darstellung zu bringen. Weshalb Goethe „schon zu konkret auf Jenseitiges eingegangen sei", wenn die seligen Knaben die Hoffnung aussprechen, Faust, der bereits mächtiger als sie im himmlischen Aether herangewachsen ist, werde sie lehren, vermögen wir nicht einzusehn. Noch weniger heißt es, wenn der Absprung von Faust's glaubensleeren Aeußerungen über das Jenseits zu seinem jetzigen raschen Gedeihen im Himmel etwas stark gefunden wird. Faust erscheint hier ja in einem ganz andern Elemente, die irdische Befangenheit liegt hinter ihm, der Herr hat ihn in die Klarheit geführt. Die von Köstlin aufgeworfene Frage, ob die Engel zur Entschuldigung Faust's nicht mehr hätten ausdrücklich sagen, und ob seine Verklärung und Gretchen's Vereinigung mit dem Frühgeliebten nicht weiter hätte hinausgeschoben werden sollen, ist eine sehr unbefugte. Es genügt vollkommen, daß die Engel verkünden, sie könnten denjenigen erlösen, der „immer strebend sich bemüht", und daß Faust's Seele, als sie in den himmlischen Aether gelangt, sich rasch entwickelt und weiter nach oben getrieben wird, ist eben so natürlich, als daß sie dem von Maria endlich ihrer unendlich zarten Liebe wegen begnadigten Gretchen ahnungsvoll folgt. So zeigt sich hier alles vortrefflich ersonnen, und bildet diese Himmelsszene einen höchst gelungenen Abschluß des ganzen, das edle Streben einer von mächtigster Triebkraft durchglühten Seele feiernden Stückes.

Wie wenig es Köstlin gelungen, irgend eine neue und zugleich richtige Ansicht über Goethe's „Faust" zu gewinnen, haben wir gesehen; weit entfernt, in die Tiefe zu dringen, urtheilt er nur aus oberflächlicher Kenntniß und beweist aufs neue, daß nur aus genauester Betrachtung des einzelnsten sich eine richtige Würdigung der verschiedenen Theile des vielverschlungenen Ganzen ergeben kann. Zur innigsten Erfassung fehlt ihm Ruhe und liebevolle Versenkung, und zugleich fürchtet er auf jedem Tritt, zu viel zu bewundern, woher er immer nach etwas Ungehörigem späht und auf Entdeckungen von etwas Mattem, weniger Gelungenem oder ganz Verfehltem ausgeht, statt eine gründliche Erfassung der Absicht des Dichters überall anzustreben.

Schließlich haben wir noch zweier neuerdings dem goetheschen Faustdrama gewidmeten Schriften zu gedenken, die beide nur als wunderliche, aber sehr bezeichnende Verirrungen gelten können. David Asher gab im Jahre 1859 einen „Erläuterungsversuch" des ersten Theiles, worin „Arthur Schopenhauer als Interpret des goetheschen Faust" beschworen wird. Das Büchlein

geht von der grundfalschen Ansicht aus, „Faust" wäre der Ausfluß eines nur beschränkten Geistes, ließe er nur eine Deutung zu oder läge diese klar und offen auf der Oberfläche. Wie kann man das Wesen der Dichtkunst ärger verkennen! Jede Dichtung muß organisch aus sich herauswachsen und sich als nothwendige künstlerische Gestaltung der geistigen Anschauung ergeben, aus welcher sie hervorgegangen; sie muß die Kraft besitzen, uns in die dichterische Stimmung zurückzuversetzen, welcher sie entsprossen, der Sinn, woraus sie entsprungen, seine reinste Verkörperung in ihr erhalten. So wird jedes wahre Kunstwerk nur eine Deutung zulassen, und vor allem eine im einzelnen weit ausgeführte, allseitig entfaltete. Diese eine Deutung muß sich eindringender, aus dem Werke und dem Geiste des Dichters schöpfender Betrachtung nothwendig ergeben, und die wahre Probe auf ihre Richtigkeit gerade die sein, daß sich ihr alles ungezwungen erschließt, und selbst da, wo ein Widerspruch sich zeigen sollte, dieser den Grund seiner Entstehung von selbst verräth. Eine solche Deutung des „Faust" glaube ich gegeben zu haben und ich muß diese manchen sich breit machenden neuern Versuchen gegenüber, mag man auch in Einzelnheiten anderer Meinung sein können, im großen Ganzen für die einzig richtige und bei genauerer Betrachtung einzig mögliche halten. Darin liegt gerade das Unglück, daß jeder glaubt, bei dieser Dichtung eine eigene Deutung haben zu müssen, ohne zu beachten, ob sie aus vorurtheilsfreier, gründlich eindringender Auffassung hervorgegangen (und eine solche ist allein berechtigt) oder eine bloße Laune ist, ob sie nicht bloß auf diesen oder jenen Theil paßt, sondern das Ganze ins hellste Licht setzt und uns in die Werkstätte des Dichters schauen läßt. Das ist die wahre Tiefe der Auffassung, die einzige der Dichtung gerechte. Alle sogenannten philosophischen Deutungen sind vom Uebel, sie verrücken und verzerren die wirklich dichterische Bedeutung des einzelnen wie des Ganzen und geben dafür nur das, was sie willkürlich hineingetragen. Einer der leersten und verworrensten Versuche dieser Art ist die Schrift von Asher. Der Verfasser berichtet uns, wie ihm die Analyse des „Faust" von Lewes besonders gefallen habe; so müsse man die Dichtung auffassen, habe er sich selbst gesagt, so sie zurechtlegen.[1]) Später aber habe er gefunden, daß diese „common sense Anschauung" doch nicht hinreiche, das Faustwerk in seiner Totalität und noch weniger in allen seinen Einzelnheiten

1) Nichtssagenderes als die Darstellung von Lewes ist kaum etwas zu denken; freilich hat dieser im ersten Theile des Dramas (über seine Abfertigung des zweiten Theiles verlieren wir kein Wort) die innere Beziehung von ein paar Szenen auf einander richtig bemerkt, wie andere längst vor ihm gethan, sonst aber nur eine sehr oberflächliche Inhaltsangabe geliefert, und wenn er meint, damit „das Geheimniß der Komposition" des „Faust" erklärt zu haben, so zeigt diese Aeußerung nur, daß er keine Ahnung von wirklich eindringender, ein Werk als lebendigen Ausfluß einer schaffenden Dichterseele sich aneignenden Auffassung hat. Auch seine sonstigen Urtheile über Goethe's einzelne Dichtungen sind fast sämmtlich höchst ungerecht und verwirrend.

zu begreifen und zu würdigen, und da dieſe nicht im Stande geweſen, wie Lewes ſelbſt zugeſtanden, die Beziehung der ſo wichtigen Szene in Wald und Höhle zum Ganzen zu verſtehn, ſo ſei ihm der Gedanke gekommen, ob ſich dieſe Szene nicht eigentlich durch Schopenhauer's Philoſophie erklären laſſe. Dieſem Gedanken ſei ſogleich der andere gefolgt, den „Fauſt" zum Prüfſtein der Wahrheit der ſchopenhauerſchen Philoſophie zu machen. So grundverkehrt der ganze Verſuch an ſich iſt, ſo leichtfertig und toll iſt die Ausführung, daß man leicht verſucht ſein könnte, das Schriftchen für ein Satire zu halten auf die ganze philoſophiſche Ausdeutung von Dichtwerken, könnte man den Verfaſſer eines ſolchen Mißbrauches der von ihm verehrten ſchopenhauerſchen Philoſophie fähig halten. Aſher iſt ſo ganz in ſein Vourtheil vernarrt, Fauſt vertrete den über ſich und den Willen zum Bewußtſein gekommenen Intellekt, Mephiſtopheles den dem Willen beigeſellten Reiz oder Trieb oder auch die üppige, geſchäftige, uns umgaukelnde und umgarrende Phantaſie, während in Gretchen ſich der Wille verkörpere, daß er nicht einmal den einfachen Faden der Handlung zu verfolgen im Stande iſt. So hält er Seite 24 f. den Weltgeiſt, den Makrokosmus, und den Erdgeiſt ganz für identiſch, ohne zu beachten, wie treffend Goethe den Uebergang vom einen zum andern dramatiſch ausgeführt; er ſcheint hier wirklich im raſchen Ueberleſen die allerbedeutendſte Stelle des Selbſtgeſprächs von Fauſt geradezu überſprungen zu haben. Ein anderer nicht weniger unglaublicher Irrthum iſt es, daß er Gretchen ſchon am Ende der erſten Gartenſzene fallen läßt. Dieſen Fall des „Engels" ſetzt Aſher S. 48 in die Szene im Gartenhäuschen und zwar zwiſchen die Worte, welche Gretchen ſpricht, indem ſie Fauſt faßt und ihm den Kuß zurückgibt: „Beſter Mann! von Herzen lieb' ich dich!" und das ganz unmittelbar darauf folgende Auftreten des Mephiſtopheles. Kein halbweg verſtändiger Menſch kann zweifeln, daß die Verführung erſt nach der zweiten Gartenſzene erfolgt, aber Aſher erklärt gerade gegen allen Verſtand, und er freut ſich durch dieſe den Dichter auf den Kopf ſtellende Erklärung das Verſtändniß der Lewes unklar gebliebenen Szene in Wald und Höhle gefunden zu haben. Ein Muſterſtück allegoriſcher Erklärung iſt die Deutung der Hexenküche (S. 39), auf „ein verrufenes Haus mit ſeinem unfehlbaren alten Weibe, der Wirthin, und den ebenſo unvermeidlichen Katzen mit noch übrigem Gethier"; der Verjüngungstrank iſt der Punſch, der allein dem Fauſt noch fehlt „um die Phantaſie vollends in Gährung zu bringen und den Rauſch vollſtändig zu machen". Nur ſchade, daß Fauſt ſo raſch trotz des Punſches aus dem Hauſe ſich entfernt! In Fauſt ſoll ſchon vorher der „lang unterdrückte Adam" der Sinnlichkeit geweckt ſein, obgleich er ſich ſträubt in die Hexenküche einzutreten. Die Brockenſzene hält Aſher für einen Traum, worin ſich Fauſt „bereits in die Hölle oder vielmehr ins Purgatorium verſetzt ſieht". Von ſeiner Auslegung des Wortſinns nur zwei Beiſpiele. Wenn Mephiſtopheles ſeine Geiſter zum Beginnen des Gaukelſpiels gleichſam als Regiſſeur mit den Worten auffordert:

„Beisammen sind wir! fanget an!“ so versteht Asher S. 35 unter wir ganz widersinnig Faust und Mephistopheles. Bei den Worten des Mephistopheles, er finde nichts Abgeschmackteres als einen Teufel, der verzweifle, will Asher S. 54. bei verzweifeln auf die Wurzel des Wortes zurückgehn und es auf die Entzweiung mit sich, auf den Zwiespalt beziehen, worin Faust sich eben wieder befunden, trotzdem daß dieser unmittelbar vorher sich wirklich verzweifelt gebärdet hat. Seine eigene Kritik hat Asher in den Worten geschrieben, womit er den Zustand Faust's in der Hexenküche beschreibt: „Es ist ein buntes Durcheinander, alles ist entstellt und verdreht von oberst nach unterst (?) gekehrt, doch bleibt noch immer ein Funken klaren Bewußtseins zurück.“

Ein kaum weniger verfehlter Versuch begegnet uns in der gleichfalls 1859 erschienenen Schrift von Karl Friedrich Rinne: „Spekulation und Glauben. Die Faustsage nach ihrer Entstehung, Gestaltung und dichterischen Fortbildung insbesondere durch Goethe“. Der mit der Geschichte unserer Literatur vertraute Verfasser stellt hier die Faustsage in einem ganz falschen Lichte dar. Statt von der wirklichen Volkssage auszugehn, wie sie uns in vielfachen unverdächtigen Zeugnissen vorliegt, stützt er sich auf das älteste Faustbuch d. h. auf die Gestalt, welche die Sage unter den Händen eines protestantischen Theologen gewonnen hatte; er löst davon gerade die ächten Züge der Volkssage meist ab und behauptet dadurch erst die wahre Faustsage zu gewinnen, während ihm größtentheils nichts als die Zuthat des theologischen Verfassers in den Händen bleibt. Die behauptete Amalgamirung eines spekulativen Faust mit dem Schwarzkünstler Faust ist eine bloße Täuschung. Tritt auch die Spekulation zum Theil im ältesten Faustbuch hervor, so liegt doch auch in ihm der ganze Nachdruck auf dem Teufelsbund, zu welchem Faust durch arge Vermessenheit gekommen und der ihm ein erschreckliches Ende bereitet hat; nicht als großartiger Spekulirer thut Faust sich hervor, sondern als Zauberer, dessen gewaltige Kunst ihn zum Staunen der Welt macht, und gerade dem Staunen über solche Zaubermacht, um welche ihn die Welt beneiden möchte, tritt die Sage mit dem schrecklichen Ende und der ewigen Verdammniß gegenüber, indem sie vor den Schlingen des seelenhaschenden Teufels warnt. Wenn Faust „spekulirt und studirt“, so sind es nicht metaphysische Schriften, womit er sich abgibt — diese gehörten ja zum theologischen Wissen —, sondern Zauberbücher, magische Schriften. Nichts kann demnach verkehrter sein als den Kern der Faustsage in den Kampf zwischen Spekulation und christlichem Glauben zu setzen, und dem Dichter den Vorwurf zu machen, dies übersehen, den eigentlichen Sinn der Sage verfehlt zu haben.

Aber auch in der Beurtheilung von Goethe's Charakter läßt sich Rinne eine kaum begreifliche Ungerechtigkeit zu Schulden kommen. Wagt er doch S. 174 f. in die Welt zu schreiben, Goethe habe wie die andern großen Dichter des achtzehnten Jahrhunderts eine Scheu vor einem bestimmten öffentlichen Amte gehabt, eine Abneigung vor der Berührung und dem Kampfe

mit der gemeinen Wirklichkeit, es habe ihm die wahre Liebe zu andern gefehlt, die Liebe, die am gesundesten und sichersten in der gewissenhaften und entsagenden Erfüllung einer bestimmten, in den Organismus des bürgerlichen und nationalen Lebens eingereihten Thätigkeit sich zeige. Wie sehr man es auch bedauern mag, daß Goethe des Glaubens an die christliche Offenbarung ermangelte, es ist unchristlich, weil schmählich unwahr, daß ihm hingebende Liebe, und Lust, thätig zu wirken zum Besten anderer und eines Staatsganzen, abgegangen: hier ist nur die Wahl, eine unglaubliche Unwissenheit oder tendenziöse Entstellung anzunehmen. Weiß denn Rinne nicht, wie entsetzlich Goethe gelitten unter der Last der seiner Natur widerstrebenden zum Theil höchst kleinlichen Geschäfte im weimarischen Staatsdienste, die er so lange verwaltete, bis er sie auf einen festen Punkt gebracht, daß er sie den Händen anderer getrost überlassen konnte (1776—1786)[1]), wie er auch nach der Rückkehr aus Italien mit so vielen Sorgen in Bezug auf die weimarischen Anstalten für Wissenschaft und Kunst und auf die Angelegenheiten des Hofes belastet war, daß Schiller voll innigster Rührung ihn bedauerte? Weiß Rinne wirklich nichts von allen den zahlreichen uneigennützigen Hülfeleistungen, in welchen Goethe's menschliche Theilnahme so herrlich erglänzt? Weiß er nichts von Goethe's Herzenszuge zu dem gemeinen Volke, in welchem er die besten Menschen fand, nichts von der menschenfreundlichen Unterstützung Unglücklicher, wie jener wunderliche Mann war, der in Ilmenau unter dem Namen Kraft lebte? Nichts ist unwahrer und verleumderischer als die Behauptung S. 173: „Goethe will die Welt mit ihren Leiden und Freuden in sich aufnehmen, aber nur um die Tonleiter alles Menschlichen in sich durchzuspielen, und sie aus sich wie aus einer Memnonssäule wiederklingen zu lassen. Sein Wohlwollen ist rein menschlich und natürlich, aber seine Liebe ist ein verzehrendes Feuer, in welchem er sich selbst zum Höchsten spannen und verklären will." Goethe strebte nach vollkommenster Ausbildung seiner Natur und erkannte darin seine nächste Pflicht, daß er zu demjenigen sich heranbilde, was die Natur mit ihm beabsichtigt; aber er besaß auch ein Herz, das am Geschicke der Mitmenschen den allerregsten Antheil nahm, das er oft mit Gewalt zurückhalten mußte, um nicht aus sich und der ihm bestimmten Bahn herausgerissen zu werden, das sich aber auch in den zahlreichsten, andauerndsten Liebesthaten bewährte, deren sich wohl kaum einer seiner mit dem Christenthum prunkenden gestrengen Beurtheiler in gleichem Grade wird rühmen dürfen. Wollt ihr Goethe würdigen, so gehet zuerst in euch und befruchtet euch mit dem Geist reinster Wahrheit, behauptet nichts, was ihr nicht als Ergebniß angestrengtester Erforschung seines Lebens und Wirkens, mit genauester Benutzung aller so reichlich

1) Rinne selbst bemerkt S. 187, der Herzog habe Goethe immer wichtigern Antheil an der Regierung des Landes anvertraut, was nichts weniger als das wirkliche Verhältniß genau bezeichnet. Noch schiefer drückt er sich S. 200 aus.

fließenden Quellen, heilig betheuern könnt — oder wenn euch dies zu mühevoll ist, so laßt den Menschen Goethe in Ruhe und gebt vor der Welt von ihm kein falsch Zeugniß!

Nach den beiden ganz falschen Augenpunkten geht Rinne nun den goetheschen „Faust" durch. Den Grundgedanken, wie er im Prolog im Himmel dargelegt ist, verkennt er im allgemeinen nicht, wenn er ihn auch etwas in seiner Weise modelt, und er gesteht, daß derselbe ihm gleich von Anfang vorgeschwebt: aber zu gleicher Zeit behauptet er, das Stück sei dem Dichter aus zwei ihm selbst eigenen poetischen „Stimmungen und Intuitionen" erwachsen, „aus intellektueller Schwermuth über die Schranken des Daseins und der Erkenntniß und aus Vorwürfen über unbelohnte weibliche Liebe und Zärtlichkeit". Goethe habe gleich in den ersten Szenen sich selbst, „den jugendlich schwellenden Dichter hypostasirt und objektivirt", im Faust sich „mit dessen Irren und Streben gewissermaßen selbst eingesetzt", und auch als er später den zweiten Theil dichtete, nur gesucht das hinein zu verweben und darzustellen, was er selbst erworben und erfahren. Rinne meint aber weiter, bei der spätern Ausarbeitung des zweiten Theils habe sich ihm ein von dem beabsichtigten ganz verschiedener Grundgedanke unbewußt untergeschoben (S. 206 f.). Die Unterschiebung ist aber diesmal nicht auf Seiten des unchristlichen Dichters, sondern seines christlichen Erklärers; denn wenn Rinne früher (S. 184) nur von Faust's „edler Natur" und seinem „großen Zwecke" spricht, so fügt er hier ein, Faust's Streben sei „von Liebe zur Menschheit erfüllt" gewesen, und er versteht das „Wiederaufrichten zum Rechten und Guten" hier in der Weise, daß es ohne „Reue über seine Vergehungen" nicht denkbar sei. Aber das ist gerade ein falsches Hereintragen in die Grundanschauung, welche Rinne doch nur aus dem Prolog im Himmel entnommen hat, wo an keine Reue, an keine von ihm hier schmerzlich vermißte „wirkliche Konversion zu dem Bewußtsein von der rechten Art des Strebens" gedacht, vielmehr ganz entschieden der „dunkle Drang" hervorgehoben wird. So muß er die im Prolog ausgesprochene Idee erst mißverstehn, um dem Dichter den Vorwurf machen zu können, beim weitern Verlauf des Dramas habe sich ihm eine andere untergeschoben. Wenn er von dem Faust der letzten Akte des zweiten Theils — denn die drei ersten betrachtet er als eine besondere Dichtung — behauptet, nirgends zeige dieser „wohlwollende Gesinnung gegen seine Mitmenschen, vielmehr das Gegentheil", so übersieht er nicht allein sein Mitleid mit dem Kaiser, sondern ganz besonders seinen letzten Augenblick, wo er sich im Gedanken beglückt fühlt, auf dem neugewonnenen Boden Millionen die Möglichkeit freien, thätigen Lebens zu verschaffen.[1]) Aber freilich war es sehr unbequem sich dessen zu erinnern; galt es ja zu behaupten: „Und so ist also,

1) Auch daß Faust in der Szene, wo er gegen die Sorge ankämpft, Reue empfindet, was wir freilich nicht billigen können, läßt er S. 207 ganz unbeachtet.

indem Goethe dem Faust sein eigenes Leben und Streben unterschob und symbolisch an ihm darstellte, eigentlich auch nur eine Glorifikation desselben mit sammt der Einseitigkeit, die an seinem eigenen wie an dem seiner Zeit haftete (nämlich Mangel an werkthätiger Liebe und Abneigung gegen amtliche Thätigkeit) hervorgegangen, statt daß er doch ursprünglich und eigentlich darstellen wollte, wie sich Faust aus seinem Irrthum und Unrecht zu Klarheit und Rechtthun emporhilft." Nein von Anfang an war es die Absicht des Dichters, und der Prolog spricht es entschieden aus, daß Faust nur rastlos fortstreben, nicht in der Gemeinheit sich behagen und erschlaffen werde. „Das Streben meiner ganzen Kraft ist gerade das, was ich verspreche", diese dem Mephistopheles gegenüber in der Vertragsszene ausgesprochenen Worte bewähren sich durchaus.

Wir enthalten uns auf die weitern Erörterungen Rinne's einzugehn, indem wir nur aussprechen, daß wir nirgendwo einen eigenen richtigen Gedanken gefunden haben[1]), wogegen die reichste Saat von Mißverständnissen, Entstellungen und Schiefheiten überall üppig wuchert. Auffallen muß es, wie man mit solchen offenbaren Irrthümern noch immer aufzutreten wagt, nachdem das richtige Verständniß längst unzweifelhaft gefunden ist. Auch Versuche, wie der von Rönnefahrt, die welthistorische Bedeutung des „Faust" aufzuzeigen und eine tiefere Beziehung zu entdecken, werden weder die Einsicht noch den Genuß noch den Werth der Dichtung vermehren, wie geistreich sie auch ausgeführt sein mögen; vielmehr rücken sie immer eines oder das andere in ein falsches Licht, wie es gerade der Zweck ihrer Zurechtlegung erheischt.[2]) Möge man endlich lernen sich dem großartigsten Werke neuerer Dichtung ganz vorurtheilslos hinzugeben und es von innen heraus zu klarem Bewußtsein sich zu bringen, nicht vornehm daran herumzumäkeln oder feindselig es herabzusetzen, sondern es in seinem ganzen vollen Werthe zu begreifen, ohne Anforderungen daran zu stellen, die es nicht erfüllen will noch kann. Die Sache liegt am hellen Tage für jeden, der ernstlich zusehn mag. So kommt denn und schaut!

---

1) Höchst willkürlich ist die S. 187 ausgesprochene Vermuthung, auf der Harzreise im Dezember 1777 sei Goethe der Gedanke an die Walpurgisnacht aufgegangen, deren Ausführung erst in das Ende des Jahrhunderts fällt. Eben so unglücklich wird S. 201 als Veranlassung, den Faust in ein thätiges Leben eintreten zu lassen, die Sage angenommen, daß Faust Karl V. in Italien gegen Franz I. beigestanden. Rinne weiß nicht mehr, wo er die Sage gelesen; sie kommt in einer Erzählung Melanchthon's vor (vgl. meine Erklärung S. 12), die Goethe wohl unbekannt war.

2) Dasselbe gilt von den erbaulichen Betrachtungen des früh heimgegangenen begabten Otto Bilmar über den ersten Theil in der eben erschienenen Schrift: „Zum Verständnisse Goethe's. Vorträge vor einem Kreis christlicher Freunde" S. 18—345 (bis zum Schlusse der zweiten Gartenszene).

Druck von C. W. Vollrath in Leipzig.

„Beisammen sind wir! fanget an!" so versteht Asher S. 35 unter wir ganz widersinnig Faust und Mephistopheles. Bei den Worten des Mephistopheles, er finde nichts Abgeschmackteres als einen Teufel, der verzweifle, will Asher S. 54. bei verzweifeln auf die Wurzel des Wortes zurückgehn und es auf die Entzweiung mit sich, auf den Zwiespalt beziehen, worin Faust sich eben wieder befunden, trotzdem daß dieser unmittelbar vorher sich wirklich verzweifelt gebärdet hat. Seine eigene Kritik hat Asher in den Worten geschrieben, womit er den Zustand Faust's in der Hexenküche beschreibt: „Es ist ein buntes Durcheinander, alles ist entstellt und verdreht von oberst nach unterst (?) gekehrt, doch bleibt noch immer ein Funken klaren Bewußtseins zurück."

Ein kaum weniger verfehlter Versuch begegnet uns in der gleichfalls 1859 erschienenen Schrift von Karl Friedrich Rinne: „Spekulation und Glauben. Die Faustsage nach ihrer Entstehung, Gestaltung und dichterischen Fortbildung insbesondere durch Goethe". Der mit der Geschichte unserer Literatur vertraute Verfasser stellt hier die Faustsage in einem ganz falschen Lichte dar. Statt von der wirklichen Volkssage auszugehn, wie sie uns in vielfachen unverdächtigen Zeugnissen vorliegt, stützt er sich auf das älteste Faustbuch d. h. auf die Gestalt, welche die Sage unter den Händen eines protestantischen Theologen gewonnen hatte; er löst davon gerade die ächten Züge der Volkssage meist ab und behauptet dadurch erst die wahre Faustsage zu gewinnen, während ihm größtentheils nichts als die Zuthat des theologischen Verfassers in den Händen bleibt. Die behauptete Amalgamirung eines spekulativen Faust mit dem Schwarzkünstler Faust ist eine bloße Täuschung. Tritt auch die Spekulation zum Theil im ältesten Faustbuch hervor, so liegt doch auch in ihm der ganze Nachdruck auf dem Teufelsbund, zu welchem Faust durch arge Vermessenheit gekommen und der ihm ein erschreckliches Ende bereitet hat; nicht als großartiger Spekulirer thut Faust sich hervor, sondern als Zauberer, dessen gewaltige Kunst ihn zum Staunen der Welt macht, und gerade dem Staunen über solche Zaubermacht, um welche ihn die Welt beneiden möchte, tritt die Sage mit dem schrecklichen Ende und der ewigen Verdammniß gegenüber, indem sie vor den Schlingen des seelenhaschenden Teufels warnt. Wenn Faust „spekulirt und studirt", so sind es nicht metaphysische Schriften, womit er sich abgibt — diese gehörten ja zum theologischen Wissen —, sondern Zauberbücher, magische Schriften. Nichts kann demnach verkehrter sein als den Kern der Faustsage in den Kampf zwischen Spekulation und christlichem Glauben zu setzen, und dem Dichter den Vorwurf zu machen, dies übersehen, den eigentlichen Sinn der Sage verfehlt zu haben.

Aber auch in der Beurtheilung von Goethe's Charakter läßt sich Rinne eine kaum begreifliche Ungerechtigkeit zu Schulden kommen. Wagt er doch S. 174 f. in die Welt zu schreiben, Goethe habe wie die andern großen Dichter des achtzehnten Jahrhunderts eine Scheu vor einem bestimmten öffentlichen Amte gehabt, eine Abneigung vor der Berührung und dem Kampfe